IOAN HOLBAN

PROZA CRITICILOR

UNIVERSITAS

EDITURA MINERVA



ARGUMENT

Studiul de față încearcă să dovedească că atît pentru E. Lovinescu, cît și pentru G. Ibrăileanu proza este o „falsă colaterală“ a operei lor critice, cunoscută, valorificată, cu un loc bine conturat în istoria literaturii noastre. Ibrăileanu este autorul unui roman, Adela, *care a fost primit cu un interes constant de cele mai diverse generații și categorii de cititori, la diferite etape ale evoluției literaturii noastre ; în epocă, „critica de întîmpinare“ i-a fost favorabilă (G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Paul Zarifopol, E. Lovinescu, Camil Baltazar, Perpessicius), textul epic al conducătorului* Vieții românești *fiind mai tîrziu recuperat pentru istoria romanului românesc ;* Adela, *beneficiind de peste zece ediții de la data apariției sale (1933), a devenit un punct de referință al criticii noastre, consacrîndu-i-se cîteva analize deosebit de pertinente în epoca de resurecție și „restaurare“ a valorilor noastre clasice și moderne, în deceniul șapte adică (Paul Georgescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Al. Piru, Leon Baconsky), iar, în vremea din urmă, romanul lui Ibrăileanu a intrat în atenția noii critici, relevîndu-i-se modernitatea construcției și a sensurilor sale în cîteva studii exemplare (Nicolae Manolescu, Al. Călinescu, Mihai Dinu Gheorghiu, Ion Vartic) : pentru critica și istoria literară,* Adela *este un reper important de pe traiectul evoluției prozei noastre „psihologice“.*

Nu același lucru se poate spune despre proza lui E. Lovinescu ; referințele critice despre romanele sale sînt foarte puține, mult mai rezervate, diversele „inamiciții“ ale criticului marcînd, decisiv uneori, receptarea scrisului prozatoru-

lui. Mai mult încă, în afara cîtorva texte care au încercat o revitalizare a interesului pentru proza lovinesciană (Eugen Simion, Ileana Vrancea, Marian Papahagi), critica a lăsat impresionanta producţie epică a conducătorului „Sburătorului“ într-un nemeritat con de umbră ; faptul poate părea cu atît mai paradoxal cu cît prezenţa prozatorului E. Lovinescu este deosebit de activă şi de constantă pe parcursul întregului traiect literar al destinului său : trei volume de nuvele, douăsprezece romane, cinci cărţi de proză memorialistică şi un volum de publicistică cu o amplă deschidere spre epic, la care se pot adăuga numeroase proiecte romaneşti, naraţiuni publicate în presă şi nereluate în volum, fragmente sau romane întregi tipărite în revistele şi ziarele vremii — totul începînd în 1906 cu Nuvele şi sfîrşind în jurul anilor '40 cu Mălurenii. Dincolo de aspectul cantitativ, proza lovinesciană prezintă cîteva particularităţi care fac necesară recuperarea sa pentru istoria romanului românesc. E. Lovinescu a fost printre primii cunoscători avizaţi şi susţinători ai metodei psihanalitice de interpretare la noi, epica sa — cu un „model“ psihanalitic evident — descoperind posibilităţile „artistice“ pe care le deschidea psihanaliza — un teren fertil pentru proza noastră, aflată în căutarea drumului spre „fiinţa interioară“ a omului care fusese pînă atunci, în primele decenii de literatură ale acestui secol, aproape exclusiv „fiinţă socială“. Întorcîndu-se spre „sinele“ omului, spre psihologia şi sensibilitatea sa investigate în spaţiul „necunoscutului freudian“, proza lovinesciană o anunţă pe aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban şi... G. Ibrăileanu ; fără a se fi ridicat la valoarea estetică a operei acestora, romanele lui E. Lovinescu, propunînd un model narativ original, se circumscriu tendinţei de „urbanizare“ a prozei noastre interbelice. Astfel răspunde prozatorul exigenţelor criticului care încerca să impună ideea sincronismului : proza lovinesciană ar trebui să figureze la începutul capitolului despre „poezia epică urbană“ din a sa Istorie a literaturii române contemporane.

I. PROZA LUI E. LOVINESCU

SCYLLA

„Problema criticii devine neliniștitoare pentru acel ce-o practică. Voind să cuprindem pe alții, ne trezim totuși alergînd după propria noastră nălucire. Căci mișcarea rotatorie a cercetării ne introduce, de fapt, prin translație, în găoacea personalității proprii"[1]. Teoretician și practician al criticii, E. Lovinescu rămîne, înainte de toate, un *artist* al acesteia, critica sa fiind o *punte* aruncată spre literatură ; existența sa se dezvăluie în și prin viața literară, este *numai* viață literară, „mișcarea rotatorie a cercetării" critice începe și sfîrșește totdeauna „în găoacea personalității proprii", literatura fiind acel maelstrom care absoarbe într-un elan girator întreaga viață spirituală aflată sub semnul stării tensionale a creației. Sistemul critic lovinescian se constituie, în *spiritul* dar și în *litera* sa, ca un spațiu al confruntării dintre „obiectivitatea" criticului și „subiectivitatea" creatorului (romancier și dramaturg) ; opera sa este *reflexul literar* al unei conștiințe critice care se conturează în limitele unui „temperament elegiac, contemplativ, esențial moldovenesc"[2] și se exprimă printr-o „*formulă poetică*" a cărei textură respectă, în primul rînd, „legile" discursului literar. „Seninătatea" criticului nu este decît una din măștile creatorului năzuind spre „nălucirea" literaturii, ca în această parabolă a *Păsării albastre*[3] ; iată destinul pe care ursitoarea „bătrînă și gîrbovită de vreme" i-l

1 *Troïlus și cîinele*, în *Ideea europeană*, II, 1921, nr. 58.
2 *Memorii, II, (1916—1930)*, Ed. „Scrisul românesc", Craiova, 1932, p. 170.
3 *Pasărea albastră*, în *Falanga literară și artstică*, I, 1910, nr. 8.

prezice lui Cătălin : „Lumea întreagă va sta la picioarele tale ; firea își va dișterne pentru tine toate farmecele ei. Dar tocmai din ușurința cu care îți vor fi la îndemînă, să izvorască nemulțumirea ; să dorești deci ceea ce e departe și nu se poate avea cu ușurință ; să n-ai odihnă pînă nu-i prinde și îmblînzi pasărea rară, pe care nimeni n-a prins-o pînă acum : *pasărea albastră*" ; iată acum și „referința" parabolei : „Ceva din sufletul lui Cătălin avem cu toții... O zînă răutăcioasă ne-a sădit în suflet o năzuință către lucruri care nu sunt, făcîndu-ne să trecem cu nepăsare pe lîngă ceea ce ar trebui să facă fericirea și frumusețea acestei lumi. Nu ascultăm la glasul privighetorii pentru că ne gîndim la *pasărea albastră*" : critica lui E. Lovinescu este o continuă căutare a „păsării albastre" a literaturii. Nu altfel trebuie interpretată, de pildă, această mărturisire pe care criticul o face Elenei Farago într-o scrisoare din 13 septembrie 1910 : „Sînt acum potmolit de fel de fel de îndeletniciri, cercetez 8 ceasuri pe zi la bibliotecă ca să nu ajung la nici un rezultat, așa că mă simt, dacă nu descurajat, cel puțin nemulțumit. *Și mă gîndesc ce lesne aș putea face literatură de imaginație, nuvele sau chiar romane !* Situația mă obligă să descopăr cadavre uitate de ani, și pentru a afla o dată de nici o importanță să-mi pierd zile întregi. Tristă soartă. Dacă aș fi un simplu buchinist ar mai merge, dar *simt în mine seva unei imaginații destul de robuste care cere drept la viață*, și n-o pot satisface"[1].

Critica și literatura se regăsesc în scrisul lovinescian prin intermediul unei *stări cinestezice* în care opțiunea criticului se constituie pe temeiul unei *„stări sufletești organice"* : punctul de plecare mărturisit al discursului critic din *Pași pe nisip* și *Critice* este „izvorul misterios al unor stări de conștiință iraționale, cinestezice, care, în momentul sortit de destin sau printr-un efort voluntar de creație, se limpezește într-o stare sufletească organică sau capabilă de a se organiza, după cum pe apele fermecate de dorința celui ce le fixează, se încheagă icoana clară a ființei așteptate"[2] ; textul critic devine o suprafață reflectorizantă a textului literar abordat, oglindă care restituie fidel imaginea *obiectului* dar și pe aceea a *subiectu-*

---

[1] *E. Lovinescu. Corespondență cu Mihail Dragomirescu și Elena Farago*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de C. D. Papastate, Ed. „Scrisul românesc", Craiova, 1976, p. 129.
[2] *Memorii, I, (1900—1916)*, Ed. „Cugetarea", 1930, p. 155.

lui, trăsăturile *celui privit* dar și pe cele ale *privitorului*. Ca și proza sau memoriile sale, critica lui E. Lovinescu (se) creează (dintr-) o *stare muzicală* „condensată la un moment dat în aptitudini sufletești diferite, capabilă de a alimenta construcții organice"[1]; opțiunea criticului se întemeiază pe *atitudinea* unei stări sufletești a omului, guvernînd în cele din urmă, vastele proiecte ale romancierului: acțiunea stimulatoare a acestei „stări sufletești" reprezintă, în fapt, un alt mod de manifestare a raportului dintre *viață* și *literatură* în care „viața devine anexa artei, pe al cărei ritm îl împrumută"[2].

Așadar, *viața ca text* și *textul ca viață*; existența pulsează în ritmul artei, iar valoarea artei, la rîndul ei, este judecată prin raportare la o „stare sufletească": arta (critica, proza, dramaturgia) și viața se află într-o relație de *geneză reciprocă*. Ideea acestei simbioze constituie semnificația „parabolei scriitorului" din *Copacul*, de exemplu: „Un copac ca oricare altul, cu rădăcina bine înfiptă în pămînt, cu rotocolul ramurilor frumos rotunjit. Stăpînea singuratic peste cîmpia întinsă, deasupra căreia se jucau apele luminii de vară. Părea învăluit de liniștea ce se cernea din tăria albastră și nemișcată. Dormea poate visînd la timpul îndepărtat al celei dintîi înmuguriri, sau la spuma dantelată a celei dintîi înfloriri"[3]; la tulpină — furnicile, pe trunchi — „neamul gîzelor" —, pe ramuri — omizile și păsările, în jurul copacului ce pare „adormit" — clocotul vieții: al unei vieți care există însă numai *în* și *prin* izvorul de viață al copacului: altfel spus, viața literară, viața însăși *este* numai întrucît *este*, mai întîi, viața creatorului ei, chiar dacă ascunsă sub „coaja" nepăsării și a conștiinței superiorității în planul valorii umane.

Acestui sens al raportului dintre viață și artă, dintre „ceilalți" și scriitor, dintre critic și creatorul de literatură, i se poate circumscrie o primă fază a criticii lovinesciene, aceea „impresionistă" din *Pași pe nisip* și *Critice*. Chiar dacă deosebite din perspectiva influenței unui „model" anume, *Pași pe nisip* și *Critice* comunică prin intermediul unei pronunțate *mărci literare* a discursului critic; astfel, Lovinescu însuși plasează cele două volume din *Pași pe nisip* sub semnul prefe-

---

[1] *Memorii*, I (1900—1916), ed. cit., p. 157.
[2] *ibid.*, p. 159.
[3] *Copacul*, în *Rampa*, I, 1912, nr. 152.

rinței pentru metoda lui Émile Faguet : „Ceea ce m-a cucerit în arta lui Faguet, pînă la abdicarea de sine, a fost mai ales *intensitatea vieții* realizată prin improvizație, vervă și printr-un stil adaptat ritmului vorbirii. Inexperiența vîrstei m-a făcut, astfel, să confund arta cu viața, deși, în realitate, pornită din viață, arta nu se afirmă decît pe măsura depărtării de dînsa ; static, cuvîntul scris se conduce cu totul de alte legi decît cuvîntul vorbit. Prin confuzia acestor valori deplin diferențiate, dinamismul dialectic al criticii lui Faguet a putut avea o influență decisivă asupra debutului meu ; și tot prin aceeași influență, în loc de a fi integrat într-un sistem de gîndire, cum avea să fie mai tîrziu, prin situarea lui într-un plan transcendent, relativismul estetic s-a amestecat în lumea concretă a micilor certitudini, anulînd inoportun principiul de autoritate al criticii. Fondului instabil cu exces i s-a adăugat apoi o *formă dialogică* de pură esență faguetiană, cu *interlocutori imaginari*, cu *digresiuni anecdotice*, cu demonstrații zădărnicite la urmă prin acceptarea și a ipotezei contrare, într-un cuvînt, printr-o *serie de procedee stilistice menite să stimuleze impresia vieții*"[1] ; obiectul demersului critic este, așadar, „intensitatea vieții", iar „procedeele stilistice" sînt și cele ale prozei („forma dialogică", prezența „interlocutorilor imaginari") sau ale memorialisticii („digresiuni anecdotice") : „*figurina*" este forma de prezentare a scriitorului, o modalitate de abordare a operei și persoanei acestuia, pe care criticul din *Pași pe nisip* o va transmite prozatorului din *Memorii*.

Ca un „model" deosebit (Anatole France), dar cu aceleași mărci literare, își re-prezintă Lovinescu și primele volume din *Critice* : „dialogul imaginar din prima fază, în ton abrupt, se transformă într-un *adevărat dialog*, cu interlocutori reali, dar își pierde, de fapt, nervul, adică însăși calitatea lui esențială. În jurul operelor de artă, se încinge astfel o discuție între diferite *persoane imaginare*, ale căror nume Picrophonios, Glykyon și Agathon, rezumă una dintre cele trei atitudini posibile, de afirmație, de negație, de conciliere (...) Fără o convergență evidentă, într-un *stil măsurat, elegant* cu *flori presate din aluzii mitologice*, cu *citații ornante*, cu *reminiscențe*, cu o *ironie inacidă și cordială* chiar, în propoziții scurte, dar nu vorbite și abrupte ca înainte, ci *ritmice și melodice*, aceste mici dialoguri nu sînt lipsite de intenții și poate chiar de

[1] *Memorii, I, (1900—1916)*, ed. cit., p. 94—95.

realizări estetice"[1]; „adevăratul dialog", „stilul măsurat, elegant", ca și „ironia inacidă și cordială" sînt elementele pe care criticul le oferă memorialistului, după cum „florile presate din aluzii mitologice", „citațiile ornante", „reminiscențele" și „persoanele imaginare" (devenite personaje) vor fi transmise cu aceeași generozitate prozatorului din *Nuvele, Scenete și fantezii, Aripa morții, Lulù* și ciclul *Bizu :* cu aceste mărci literare evidente, critica lovinesciană „se detașează aproape cu totul de la sensul strict al criticii și se consideră ca o artă"[2]. Dealtfel, în cîteva volume din *Critice,* discursul critic și cel epic își împart paginile aproape în mod egal (jumătate din volumul al doilea se intitulează *Pe drumurile Eladei* și cuprinde un studiu asupra călătorilor francezi în Grecia, dar și amintiri de călătorie personală, cu „fantezii literare" reluate, în parte în *Scenete și fantezii,* volumul al treilea are adaosuri de „glosse, fantezii, disociații, mici eseuri", precum și piesa într-un act *Cine era ?* „în comparație cu *Patrie !* a lui Victorien Sardou", iar volumul al patrulea conține, pe lîngă studiile critice, impresii pariziene din timpul războiului, selectate din *Pagini de război :* spiritul și litera discursului critic lovinescian din *Pași pe nisip* și *Critice* sînt, în mare parte, și cele ale prozei, comentatorul de literatură comunică cu creatorul ei, textul critic și cel romanesc coexistînd sub pecetea unui *discurs literar* totalizator.

Dacă *scrisul* lovinescian rămîne marcat de existența și manifestarea acestui discurs literar, punct de întîlnire al criticii cu literatura, *viața* lui E. Lovinescu, așa cum și-o povestește el însuși într-o *Schiță bio-bibliografică*[3], se dezvăluie sub semnul aceleiași confruntări dintre masca „seninătății" criticului și personalitatea „traumatizată" a omului, din „istoria" căruia își va selecta prozatorul materia epică ; între om (prozator) și critic există un „ciudat contrast" : „închis, melancolic, sumbru, placid, politicos, criticul se manifesta dintr-o dată sub forma unui polemist, dezinvolt și sceptic, vădind o cordialitate dezghețată și agresivă. Cu alt ton și cu alte mijloace, expresia polemică i-a rămas, dealtfel, pînă la urmă.

---

[1] *Memorii, I, (1900—1916),* ed. cit., p. 151.
[2] *ibid.,* p. 152.
[3] Anonymus Notarius, *E. Lovinescu, Schiță bio-bibliografică,* în vol. *E. Lovinescu,* Ed. „Vremea", 1942.

Caz tipic de disociație. Polemistul răscumpără placiditatea omului cotidian"[1]. Așadar, omul față în față cu masca sa „critică" :

Omul		Criticul
placid	vs.	polemist
închis	vs.	dezinvolt
sumbru	←——→	sceptic
melancolic	vs.	agresiv
politicos	←——→	cordial

Calitățile comune ale omului și criticului sînt „scepticismul" și „cordialitatea" ; în rest, polemistul „dezinvolt" și „agresiv" răzbună placiditatea omului „închis" și „melancolic". Criticul cîștigă această primă luptă cu prozatorul utilizînd două „arme secrete" : mai întîi, *complexul uman* al melancolicului care se cere „apărat" (acoperit) de o mască a agresivității și, în al doilea rînd, un *complex literar* pentru că, iată, „traiectoria obscură a formației mele critice" își are punctul de plecare într-o „atitudine inhibitivă față de încercările literare ale camarazilor de copilărie"[2] ; această *atitudine inhibitivă* refulează elanurile omului (prozatorului), dînd cîștig de cauză, într-o primă instanță, criticului : „Nu departe de copilărie, adică de vîrsta cruzimii, tinerețea devine mai crudă, cînd, din incapacitatea de a se revărsa în afară, se concentrează mai mult înăuntru ; în loc de a se cheltui în acte, adică în creația spontană, ea mi s-a mistuit în sine într-o atitudine de reflecție și de comentar sever. Astfel se naște critica și astfel se urzesc criticii, a căror luciditate e plătită cu prețul multor renunțări !"[3] : încă o dată critica se dovedește a fi rezultatul acțiunii unui *complex al literaturii.*

Criticul cîștigă astfel o luptă, nu însă și războiul, pentru că prozatorul (omul) posedă acea „sevă a unei imaginații robuste" care va hrăni o prodigioasă producție epică ; ceea ce-

---

[1] Anonymus Notarius, *loc. cit.*, p. 29.
[2] *Memorii, I, (1900—1916)*, ed. cit., p. 24.
[3] *Memorii, II, (1916—1930)*, ed. cit., p. 89.

pare a fi uitat criticul, angajat în această confruntare cu omul, este faptul că acel complex al literaturii nu înseamnă doar „atitudine inhibitivă“, ci și necesitate de anulare a acesteia : imaginația prozatorului, venind din clocotul de viață al omului, poate fi cenzurată temporar, nu însă și definitiv. Și aceasta pentru că, înainte de toate, spațiul vital al omului este unul *literar* în esența sa.

Cadrul familial este reconstituit numai întrucît posedă o marcă literară evidentă ; nici mărturia autobiografului, nici apelul la martori din viață nu pot oferi atîta credibilitate cît poate da existența unei dovezi literare : viața se cere autentificată prin literatură. Vasile T. Lovinescu, tatăl scriitorului, există ca *persoană* atîta vreme cît a devenit *personaj* literar : „Literar, amintirea lui Vasile T. Lovinescu s-a păstrat într-o siluetă schițată de elevul său Mihail Sadoveanu, într-unul din primele lui romane : *Însemnările lui Neculai Manea* sub numele de Vernescu (...) Scriitorul l-a evocat și el de cîteva ori, mai ales în romanul *Bizu,* amestecîndu-i anumite trăsături psihologice și episoade ale vieții lui cu cele ale armurierului Fritz Klentze“[1] ; tot așa, mama sa, „fiica unui preot Manoliu de la Bărăști“, a fost evocată „într-o admirabilă schiță a nepotului său Anton Holban : *Bunica se pregătește să moară* din volumul *Halucinații* (ed. Vremea) și în romanele și volumele de memorialistică ale scriitorului ; coana Raluca Bârzu retrăiește, astfel, în amănunte adevărate, mai ales în *Mili* și *Acord final,* în ambianța ușor romanțată a ultimilor săi ani, cu intermitente lipsuri de memorie, alături de fiica ei mai mare Dora, mama nefericită a lui Anton Holban. Ea mai apare și în *Aquaforte,* fixată în raporturile cu scriitorul sau cu ceilalți ai casei, și mai ales prin sentimentul liric al dispariției sale din mijlocul unei gospodării, atît de mari, a cărei părăginire începuse dealtfel cu zece ani înainte, la moartea bărbatului ei“[2]. *Amănuntele adevărate* nu le oferă, așadar, mărturia autobiografului, ci textul literar, Vasile T. Lovinescu și soția sa existînd, mai ales, prin *Vernescu* sau *Fritz Klentze* și *Bunica* sau *Raluca Bârzu ;* adevărul despre viață trebuie căutat în oglinda literaturii. Toate textele invocate aici reprezintă *romane autobiografice,* o specie narativă constituită la granița dintre ficțiunea romanescă și ade-

[1] Anonymus Notarius, *loc. cit.*, p. 10—11.
[2] *ibid.*, p. 12—13.

vărul biografiei ; dovezile aduse în instanța lecturii aparțin atît „martorilor" (Mihail Sadoveanu și Anton Holban), cît și „inculpatului" (E. Lovinescu), toți fiind posesorii statutului de scriitor : dovezile acestora converg spre acel adevăr conform căruia viața este, înainte de toate, text.

Copilul lui „Vernescu" și al „Ralucăi Bârzu" nu putea deveni decît tot un personaj literar : „O copilărie închisă, retractată, fără nevoie de expansiune, fără elasticitate fizică. La școala primară și la gimnaziu a ieșit totdeauna întîiul, în condiții normale, printr-o muncă ordonată dar nu și încordată. Despre unele elemente psihologice ale acestei vîrste, scriitorul ne-a dat indicații în *Bizu*, povestea copilăriei lui, evident romanțată, uneori pe de-a-ntregul inventată în fabulație"[1]. Dincolo de precizarea „statutului" literar, comun cu cel al părinților săi, interesează în această autobiografie a scriitorului „modelul" temperamental și comportamental, întrucît modelîndu-se pe sine, E. Lovinescu trasează liniile esențiale ale devenirii personajului său romanesc : așadar, *Bizu sînt eu :* „Copilul a crescut alături de șuvoiul vieții obișnuite, vag, contemplativ, visător, melancolic, rezervat, timorat, incapabil de a se întovărăși, de a participa la o colectivitate, a camarazilor, a familiei, în sînul căreia practică o absență voluntară, morocănoasă (...) Atitudinea lui pornea dintr-o nevoie de interiorizare, de reculegere asupra lui însuși, din resorturi defensive și nu ofensive : sensibilitatea și susceptibilitatea pururi vibratilă îl puneau într-o situație de suferință, trezind poate într-însul un prematur complex de inferioritate ; brutalizat în simțirea lui maladivă și incapabil de a reacționa, nu-i mai rămăsese probabil decît arma slabilor, a izolării și a secretării cochiliei, al cărei calcar, departe de a fi semnul unei conștiințe de superioritate, purcedea mai degrabă din sentimentul inferiorității de care am pomenit ; copilul și-a petrecut, astfel, primii ani ai vieții, fără să se încadreze în familie printr-un flux de afecție reciprocă, fără prieteni și chiar fără camarazi, pe ale căror plăceri nu le-a împărtășit niciodată, părînd a le disprețui. O psihologie atît de deficitară s-a dezvoltat apoi în sensul inapetenței față de viață, rară la un copil de zece ani, al unui sentiment de indiferență față de orice bucurie, de labilitate, de precaritate, așa cum au fost analizate în unele capitole din *Bizu*. Închis, retractat, nu era

[1] Anonymus Notarius, *loc. cit.*, p. 14.

totuși tenebros, fatal; dramele lui erau mute; se încovoia la toate obligațiile, protestînd doar veleitar"[1]; copilăria scriitorului este și aceea a personajului său din ciclul romanesc *Bizu*: caz tipic de confundare cu propria-i literatură, de asumare deplină a „mitului" propriului personaj, Lovinescu rescriind în 1942 ceea ce a scris cu zece ani înainte în romanul *Bizu*: viața ca text și textul ca viață.

Complexul de inferioritate al copilului devine pecetea destinului omului, întrucît „rădăcina psihologiei bărbatului e, negreșit, în psihologia copilului"[2]; el este, în primul rînd, un „complex uman" care marchează definitiv trăirile ulterioare: „Bucuria este un act interior determinat de motive sufletești, strict personale și întîmplătoare; ea nu are nimic colectiv. Inconformism social negreșit — latură psihologică, pe care am încercat să o schițez în romanul meu *Bizu* și, probabil, nu pentru ultima dată"[3]. Sentimentul de inferioritate, care provoacă această totală interiorizare, nu este o „atitudine romantică" — poză —, ci o realitate a psihologiei scriitorului (personajului): omul (romancierul) refuză masca, destinată numai criticului: „Boala (infiltrație pulmonară — n.n.) nu ne interesează ca amănunt biografic ci prin reacțiunile sufletești produse, analizate în *Bizu*. Faptele pot fi denaturate sau inventate; adevărul psihologic importă; i-a trebuit scriitorului multă impersonalitate pentru a-și exprima jocul sufletesc cu o cruzime abia îndulcită de o ficțiune străvezie. Era pentru el o ocazie unică de a vedea dacă indiferența față de viață reprezenta o realitate sau o atitudine romantică"[4]: și acest episod al bolii müncheneze este preluat în litera sa din *Bizu*, excepție făcînd doar fraza finală care aparține vocii detașate a autobiografului, devenit critic literar al propriului text.

Atît timp cît acest complex de inferioritate este analizat din perspectiva unor trăiri ale omului, el este comun atît scriitorului cît și personajului său; numai că sentimentul inferiorității — spuneam — reprezintă și principalul element organizator al unui *complex literar*, creat tot în cadrul familial: „Părinții i-au transmis, așadar, incapacitatea expresiei

---

[1] Anonymus Notarius, *loc. cit.*, p. 14—15.
[2] *ibid.*, p. 60.
[3] *Memorii, III, (Portrete și scene din viața literară)*, Ed. „Adevărul", 1937, p. 266.
[4] Anonymus Notarius, *loc. cit.*, p. 25—26.

sentimentale și chiar a expresiei pur și simplu (...) Cum bătrînii nu aveau dispoziții artistice, nu se poate ști de unde i-a venit fiului pasiunea scrisului"[1]; privit astfel, scrisul devine unica modalitate de anulare a complexului de inferioritate : discursul critic se revanșează asupra incapacității „expresiei pur și simplu", în timp ce discursul narativ o înlătură pe aceea a „expresiei sentimentale" : placiditatea omului este răzbunată de criticul polemist, iar insuficiența afectivă din viață explică explozia de sentiment din romanele prozatorului. Scriitorul — critic, publicist, prozator și dramaturg — vindecă orgoliul rănit al omului ; primele victorii le obține în spațiul familial, unde începe să fie „privit încetul cu încetul ca un «fenomen» și poate nu întîmplător Lovinescu își scrie aproape toate romanele între brazii casei natale, „ulița orașului" certifică prezența „excepției" printr-o „voce publică" („«O venit băetul lui Conu Vasile» anunța ritual în fiecare vară birjarul ce-l aducea de la gară. *Vestea se lățea în unde concentrice*"), pentru ca, la șaizeci de ani, scriitorul să poată semna aceste rînduri cu pseudonimul „Anonymus Notarius", consemnînd astfel biruința deplină a *numelui* asupra *anonimului* : „De la data începerii activității sale publicistice, săracă și altfel, biografia pornește a se confunda cu bibliografia" : „ascunsă" de bibliografia criticului sau „pusă în scenă" de aceea a prozatorului, biografia trăiește *în* și *prin* text.

Iar textul naratorului reprezintă o oglindă fidelă a *vieții* omului și a *lecturilor* criticului ; viața furnizează materia epică, în timp ce lecturile constituie schița unui „model", aparținînd criticului, pe care prozatorul are a-l valorifica în cărțile sale : o mărturisire a lui Lovinescu, făcută în anul începerii ciclului romanesc *Bizu*, devine relevantă din acest punct de vedere : „În foarte restrînsa mea activitate epică am avut a mă ocupa mai mult de cazuri de conștiință, de probleme psihologice și de analize, cum era și mai compatibil cu profesiunea mea de critic și memorialist, decît cu adevărata creație obiectivă. Dacă pentru trecut mă recuz de a vorbi dintr-o experiență personală și de a-mi evoca în față «eroul» pentru a-i arăta deformările cerute de trecerea lui din planul vieții în cel al artei țin să-l revendic pe *Bizu*. Indiferent din combustiunea căror elemente personale și-a făcut psihologia, indiferent de structura mai

[1] Anonymus Notarius, *loc. cit.*, p. 14.
[2] *Memorii, III, (Portrete și scene din viața literară)*, ed. cit., p. 126.

mult memorialistică decît epică a operei, în care a intrat și deasupra căreia toți doctorii literari și-au ascuțit inutil instrumentele. Bizu există ca unitate psihologică și, deși mai mult pe cale de analiză și de reflecție, are realitate, ce nu cred că va rămîne neobservată pînă la urmă. Nu intenționez să insist nici asupra calității sale temperamentele, nici asupra materiei literare, în care se exprimă, totuși n-aș voi să trec cu vederea — fie și sub formă de epilog — că dacă mai toate observațiile critice ce i s-au adus sînt de ordin formal și poartă pecetea unei adversități caracterizate, de vină nu e bunul domn Anton Klentze, zis și Clenciu, zis și Bizu, inofensivul agronom al pepinierei Rădășeni-Fălticeni, ce hrănește și acum în fiecare seară vrăbiuțele de pe terasa vilei normande, — ci semnatarul cărții ce și-a interpus fatalitatea poziției sale literare."[1]

Scriitorul revendică pentru sine, și cu acest prilej, existența personajului său ; psihologia lui Bizu conține multe elemente din aceea a autorului său, romanul avînd o structură „mai mult memorialistică decît epică". Privit în contextul întregii creații epice lovinesciene, *Bizu* are, într-adevăr, statutul unui „roman autobiografic", atît din perspectiva existenței și manifestării acelor elemente din biografia celui care l-a scris, cît și din unghiul de vedere al procedeelor narative care îi organizează substanța ; cum s-a văzut mai înainte, copilăria și adolescența lui Bizu seamănă pînă la identitate cu aceea a lui Anonymus Notarius : o declară, în diverse alte împrejurări, „anonimilor" („eu nu fac romane din povestea vieții altora. Oricît ar fi de ciudate, întîmplările nimănui nu mă interesează literar. *Nu-mi scot materia cărților decît din propriile mele experiențe*"[2]), dar și scriitorilor („Eu merg înainte cu opul meu fantezist, debordant și romanțat ; sînt la pagina 270, tot la München, *mi-am substituit persoanei mele un nemțișor Bizu* sau Karl Klentze zis Carol Cleanță, fiul unui inexistent armurier"[3]).

Majoritatea celor care s-au ocupat de proza lovinesciană au reținut aceste declarații ale scriitorului, punînd întreaga sa epică sub semnătura lui Anonymus Notarius sau a memoria-

---

[1] *Rampa*, XV, 1932, nr. 4484.
[2] *Memorii, III, (Portrete și scene din viața literară)*, ed. cit., p. 126.
[3] Scrisoarea din 2 august 1932 către Hortensia Papadat-Bengescu, în *E. Lovinescu. Scrisori și documente*, ediție îngrijită, prefață, note și indice de Nicolae Scurtu, Ed. „Minerva", Buc., 1981, p. 240.

listului. Numai că romanul *Bizu* este o apariție singulară în proza lui E. Lovinescu ; el este un Bildungsroman, *încheiat*, și care poate numai printr-un „accident" a devenit textul de deschidere al unui ciclu romanesc ; nici un element din *materia epică* a lui *Bizu* nu anunță *Firu-n patru, Diana, Mili* și *Acord final*. Or, ciclul romanesc, ca modalitate epică, se constituie aproape exclusiv pe baza continuității firului epic, pe o înlănțuire a faptelor în limitele „trăitului", ale evenimențialului. *Bizu* este un text încheiat, închis în spațiul existenței personajului său, reconstituită mai mult prin analiza *etapelor psihologice* ale devenirii ei, decît prin relatarea unor *evenimente* susceptibile de a furniza materie epică : Bizu nu este aici un personaj, cît un „caz de conștiință" în care autorul își proiectează propria-i ființă. Înainte de *Bizu*, prozatorul scrisese *Nuvele, Scenete și fantezii, Aripa morții, Comedia dragostei* și *Lulù*, din combustia ultimelor trei romane ieșind *Viața dublă* ; după *Bizu* va publica *Mite, Bălăuca*, și va începe *Mălurenii* : toate acestea se circumscriu „creației obiective", memorialistul lipsind cu desăvîrșire din materia lor narativă. Dar *Bizu* nu este asemeni nici cu celelalte romane din ciclul pe care îl începe[1] ; cu primul rînd scris din *Firu-n patru*, Lovinescu își părăsește spațiul autobiografic pentru a-l regăsi pe cel al ficțiunii ; *tot ceea ce i se întîmplă* lui Bizu, cel din *Firu-n patru, Diana, Mili* și *Acord final*, nu i s-a întîmplat și autorului său : chiar dacă rămîne, psihologic, în cadrele fixate în primul roman, Bizu taie „cordonul ombilical", evoluînd pe o traiectorie proprie, depărtată de aceea a creatorului său, devine adică *personaj* romanesc ; iar romanul trăiește, în primul rînd, prin *viața* personajului său : *Bizu* nu este semnul dintre două etape distincte ale creației epice lovinesciene, ci o „excepție" a sa.

„Bizu există ca unitate psihologică", spune Lovinescu în rîndurile amintite mai înainte. Personajul ciclului se constituie, într-adevăr, ca unitate psihologică, cel puțin din două perspective ; în proza lovinesciană Bizu este un alt Andrei Lerian (personajul din *Aripa morții, Comedia dragostei* și *Lulù*), anunțînd însă și psihologia lui Eminescu, devenit personaj ro-

---

[1] Lipsa unei legături *epice* cu celelalte romane ar putea sprijini o ipoteză conform căreia proiectul ciclului romanesc a apărut *după* ce romanul *Bizu* a fost scris în forma sa definitivă : Lovinescu își iubește prea mult personajele pentru a nu încerca să afle și ceea ce li s-a întîmplat „în viață", dincolo de avatarurile conștiinței lor.

manesc în *Mite* și *Bălăuca*; dar Bizu este, mai întîi, reprezentantul unei anume categorii umane pe care criticul Lovinescu o definește astfel: „Prin jocul organizației lor sufletești, deși capabili, în principiu, de a trăi în trecut, prezent sau viitor, oamenii sînt determinați temperamental de a milita cu predilecție numai în una din cele trei categorii ale timpului; unii din ei se satisfac, astfel, din senzația imediată, înregistrînd-o și amplificînd-o prin rezonanța prezenței efective, lăsînd-o să treacă sub aparența înregistrării, alții o elaborează mult mai tîrziu în retortele amintirii, o sublimează, dîndu-i o potențialitate abstractă și poetică; incapabili de a le colora prin prismele trecutului, numai puțini își proiectează satisfacțiile în viitor, în himere sociale și în arhitecturi fantasmagorice clădite în planurile fumurii ale depărtării."[1]

Există aici, în conturul lor general, toate tipurile de personaj din proza lovinesciană. Între cei care „se satisfac din senzația imediată", romancierul își plasează *personajele feminine*: Igea din *O dragoste florentină (Crinul)*, Mab din *Aripa morții*, Lulù Calomfir din *Lulù*, Rosina Strahl, Diana Serea, Silvia Dușescu și Emilia Scumpu din romanele ciclului *Bizu*, Veronica Micle și Mite Kremnitz din *Mite* și *Bălăuca*, Mimi Găzdaru din *Mălurenii*, toate trăiesc numai din senzația imediată pe care o înregistrează și o amplifică prin rezonatorul prezenței efective a sentimentului erotic: ele există numai întrucît sînt prinse în „capcana" aparenței vieții, a vieții trăite ca viață. Toate femeile din romanele lui Lovinescu sînt frumoase și iubesc, dar și aici prozatorul-critic introduce o relație de cauzalitate: ele sînt frumoase *pentru că* iubesc: „În înțelesul limitativ al oricărui paradox, frumusețea e reflexul voinței de a fi frumos. Expresivitatea îi vine de la căldura lăuntrică, de la dinamismul interior al vieții. Conștiința de a fi frumos nu este, după cum s-ar crede, efectul faptului de a fi frumos, ci, dimpotrivă, frumusețea este un efect al conștiinței ei sau, mai precis, al voinței și al dorinței de a fi. Întrucît forța interioară a iubirii iradiază în afară, transfigurează liniile cele mai neregulate și le dă un caracter, o expresie, luminînd vasul ce o închide cu transparențe moarte, altfel, în pastă mată, s-ar putea afirma că femeile iubite sînt și frumoase (...) Iubirea constituie un resort lăuntric, o dorință, o voință de frumusețe, trans-

---

[1] *Memorii, II, (1916—1930)*, ed. cit., p. 301.

misă imediat materiei, pentru a-i da expresie și viață, adică adevărata frumusețe, dinamică, dincolo de canonul estetic, ieșit numai din raporturi geometrice"[1]. Frumusețea devine astfel un *fenomen psihic* al cărui resort esențial este iubirea ; ceea ce spune criticul aici va reformula, în termeni proprii, prozatorul ; Igea, Mab, Silvia, Diana și Mili „se transformă" în prezența iubirii lui Leon, Andrei Lerian, Bizu și Lică Scumpu, iar Lulù nu este ea însăși decît în cercul *său* de admiratori : frumusețea este o expresie a iubirii, raportul dintre ele nefiind unul de subsecvență, ci de precedență.

Această relație de cauzalitate, „inversată" față de „norma logică", depășește spațiul materiei epice și al „intrigii", devenind o componentă a registrului tehnic al romanelor ; acesta este cazul, de pildă, al raportului dintre *cuvînt* și *realitate :* „În loc să o urmeze, cum ar fi firesc, adesea cuvîntul determină realitatea sufletească. Paralel, cazul e cunoscut și în psihologie sub formula legii lui Lange-James, în care procesul de formație a emoției își are punctul de plecare în excitațiile externe sau interne"[2]. Relația de precedență care se creează între stimulii exteriori și o realitate sufletească se transmite din discursul critic în cel epic : în *Aripa morții* și *Lulù,* de exemplu, peisajul exterior și povestirea-cadru vor stimula trăirile personajelor, realitatea sufletească a acestora determinînd, la rîndul ei, înfățișarea primelor elemente. Frumusețea, realitatea sufletească și cuvîntul sînt abordate din perspectiva manifestării lor în cadrul unei anume psihologii ; ele sînt fenomene psihice, controlabile din punct de vedere „științific" (legea lui Lange-James), susceptibile de a deveni însă coordonate de dezvoltare ale psihologiei unui personaj romanesc, reprezentant el însuși al unei anume categorii umane.

Spre celelalte două tipuri se îndreaptă însă atenția criticului și preocupările prozatorului Lovinescu : Andrei Lerian și Bizu sînt oameni care elaborează senzația în „retortele amintirii", dîndu-i o *potențialitate* abstractă și poetică, în timp ce psihologia lui Eminescu se înscrie în cea de-a treia categorie, aceea care își proiectează satisfacțiile în himerele unui viitor incert, transformînd „potențialitatea" în realitate poetică ; ca personaje epice, Bizu și Eminescu își unesc destinele sub sem-

---

[1] *Aquaforte (Memorii IV),* Ed. „Contemporană", 1941, p. 382—383.
[2] *Memorii, II, (1916—1939),* ed. cit., p. 285.

nul unei intense vieți speculative din care primul își va hrăni doar sensibilitatea maladivă, în timp ce personajul din *Mite* și *Bălăuca* va accede la creație : „Abundența vieții speculative, a contemplativității duce la o inhibiție în fața acțiunii ; oamenii practici nu se recrutează dintre cugetători și cu atît mai puțin dintre poeți ; fără divorțul absolut al acțiunii și al cugetării, amîndouă reprezintă polarizări deosebite ale sufletului, mai ales cînd cugetarea e de natură speculativă sau e în simbioza unei bogate vieți afective"[1] ; *inhibiția în fața acțiunii* este una dintre dominantele psihologiei *personajului masculin* lovinescian : „cugetători" (Bizu) sau poeți (Eminescu), eroii romanelor lui Lovinescu trăiesc acest „divorț absolut al acțiunii și al cugetării", polarizîndu-și destinul într-o „bogată viață afectivă" care se consumă mereu doar în spațiul lăuntric. Lipsa „spiritului practic" aduce cu sine *ideea de persecuție* pe care criticul o definește pentru prozator în *Povestea lui Nessir și a celor opt cocoșați :* „prin dreapta echilibrare a forțelor compensate, ideea de persecuție constituie o supapă și chiar o perină de puf a mizeriei"[2] ; nu altceva va reprezenta „ideea de persecuție" pentru Bizu, agronomul pepinierei Rădășeni-Fălticeni, decis să-și facă o carieră în București, ratînd mereu dar avînd totdeauna la îndemînă „supapa", „perina de puf" a credinței că existența îi este guvernată de o „fatalitate" care îl „persecută".

„Stendhal, cel dintîi, a dovedit posibilitatea intensificării acțiunii sentimentului prin observație, adică tocmai prin ce ar fi trebuit s-o paralizeze"[3], spune criticul ; nu altfel va proceda prozatorul Lovinescu în toate romanele sale ; mai mult, această posibilitate este vizată și de personaje, care își *observă sentimentele,* le disecă, amplificîndu-le astfel forța de impact. Această „luciditate" a personajului colaborează cu amintita „inhibiție în fața acțiunii", transformînd sentimentul în *obsesie* : „Pentru ca un sentiment să devină obsesie e necesar, în cele mai multe cazuri, ca el să nu fie satisfăcut, realizat, în chip normal, adică tradus în acte, în descărcări firești, în posesiune, cînd e vorba de dragoste. Negăsindu-și o exteriorizare legitimă, el se reține și invadează toate încăperile sufletului

---

[1] *Aquaforte (Memorii IV)*, ed. cit., p. 399.

[2] *ibid.*, p. 102.

[3] *Istoria literaturii române contemporane, vol. III*, Ed. Minerva, 1981, p. 227.

răscolind, exaltînd, înveninînd ; devenit astfel încetul cu încetul o obsesie, ajunge să paralizeze toate forțele sufletești prin întreținerea unei febre continue, de care omul de rînd nu poate scăpa decît doar prin «crimă pasională», iar artistul prin transferul ei în ficțiune poetică"[1]. Toate personajele lui Lovinescu trăiesc într-o *febră continuă ;* numai că cele din prima categorie, care își subsumează trăirile acelei „senzații imediate", sînt „oameni de rînd", încercînd să scape de „febra continuă" printr-un act violent : Mab, părăsită de Andrei Lerian, se sinucide, iar Mili încearcă să o facă după ce a căpătat dovada infidelității lui Bizu. Alta este însă psihologia celorlalte două categorii amintite : „artiștii" apelează la funcția catharctică a cuvîntului (Bizu, care proiectează o carte-document despre drama sa existențială, și Eminescu care o și realizează în poezie). Inhibiție în fața acțiunii, idee de persecuție și intensificare a sentimentelor prin observare lucidă, totul se leagă într-un sistem riguros, într-un „model" de psihologie construit de critic și valorificat de prozator.

Iar nucleul în jurul căruia se coagulează substanța acestui „model" psihologic este *psihanaliza lui Sigmund Freud ;* Lovinescu face dese referiri la principiile psihanalizei freudiene, pe care le cunoaște în amănunt : mai întîi, criticul găsește în ideea sublimării, a transferului de valoare din ordinea reală în cea ideală, motivația ultimă a gestului creator : „Arta e realizarea în ficțiune a unor forțe sufletești ce nu se pot realiza în acte ; pentru a întrebuința terminologia lui Freud, ea e o sublimare sau un transfer de valoare din ordinea reală în ordinea ideală ; o energie, care, neputîndu-se mistui în afară, în descărcări materiale, se refulează, adică se reține, trece în inconștient, unde, firește, în sufletele înzestrate cu aptitudini artistice, se sublimează, suferind o adevărată mutație, și se eliberează sub forma literaturii, picturii, muzicii. Și principiul de «eliberare» al lui Goethe nu este, în fond, decît o prefigurație schematică a sublimării freudiene ca origine, sau ca una din originile artei"[2]. Textul acesta este relevant pentru concepția criticului și teoreticianului, dar și pentru aceea a prozatorului Lovinescu ; rîndurile sale se deschid deopotrivă spre personalitatea lovinesciană (căci cum ar putea fi interpretată altfel proza, discursul „artistic" decît ca o eliberare a energiei

---

[1] *Aquaforte (Memorii IV)*, ed. cit., p. 397—398.
[2] *ibid*, p. 397.

forțelor sufletești, hrănite din seva acelei „imaginații robuste", dar cenzurate de discursul „științific" al criticului ?) și spre psihologia personajelor sale romanești în care își proiectează propria-i imagine interioară : „Fără să-i fi văzut în exercițiul funcțiunii lor, de doctori mă feresc instinctiv. Ca scriitor mi-am exprimat dealtminteri starea sufletească în atitudinea lui Bizu, în clipa cînd se vede obligat să se prezinte la consultația unui mare doctor din München... Nu-l neliniștește atît rezultatul diagnosticului (ba chiar, cînd i se spune că e tuberculos simte o ușurare) cît îl supără și-l jignește umilința de a se înfățișa într-o situație de inferioritate unui necunoscut, care, prin prerogativa meseriei lui, își ia deodată dreptul de a-l brutaliza, de a-l dezbrăca, de a-l ausculta, de a-l interoga cu indiscreție și de a-l lăsa apoi în așteptarea unei sentințe de moarte sau de grațiere, deopotrivă de odioasă pentru amorul lui propriu. Atitudine, firește, absurdă, de om sănătos trupește dar ros de un orgoliu nemotivat, întrucît sentința nu este un act arbitrar, ci simpla constatare a unei stări de fapt, în care doctorul nu reprezintă decît speranța unui ajutor. În această atitudine mai intră și sentimentul unei temeri, al unei spaime intime și subconștiente"[1] ; această *spaimă intimă și subconștientă* le este comună tuturor personajelor lovinesciene, începînd cu Andrei Lerian și sfîrșind cu Bizu : inhibiția în fața acțiunii, ideea de persecuție și prezența obsesiei conduc psihologia personajului spre zona obscură a acestei „spaime" pe un traiect firesc în constituirea „modelului" romanesc.

Mai mult încă decît teoria „sublimării" și sentimentul „spaimei inconștiente", prozatorul Lovinescu va folosi ideea „*refulării erotice*", preluată de la „școala" psihanalizei freudiene ; refularea erotică este resortul intim al psihologiei lui Eminescu, devenit personaj de roman : „Omul s-a născut uriaș și incomplet ; intemporal, fără priză în realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie și spirit, indiferent și absent, abstract, ros de pasiuni substanțiale, pendulînd între extreme ; *sub raport erotic (chestiune importantă nu numai ca amănunt biografic, ci ca una din cheile principale ale operei lui), de o sexualitate neliniștitoare, caracteristică, de o inhibiție evidentă, de o refulare freudiană* pusă în lumină mai demult, dar, din nefericire, cu o brutală inabilitate de doctorul Vlad,

[1] *Memorii, III, (Portrete și scene din viața literară)*, ed. cit., p. 200—201.

care l-a împins spre o sentimentalitate excesivă și prejudiciabilă omului, dar de o mare forță poetică, îndepărtîndu-l de la o viață sexuală normală și aruncîndu-l în frenezia continuă a unei iubiri agitate pentru iubirea în sine, fără ancorare într-o posesiune satisfăcută, căci și legătura cu Veronica, în latura sa esențială, a fost tot de domeniul exaltării sentimentale."[1] Dincolo de referința directă la eroul din *Mite* și *Bălăuca*, prozatorul descrie aici, prin *vocea calificată* a criticului, întregul „program" al personajului său robot ; raporturile erotice[2] sînt „cheile principale" ale romanelor lovinesciene, ale psihologiei personajelor lor : Leon și Igea din *Crinul*, Mab, Lulù și Andrei Lerian din *Aripa morții*, *Comedia dragostei* și *Lulù*, Rosina, Diana, Silvia, Mili și Bizu, din ciclul *Bizu*, Mite, Veronica și Eminescu din *Romanul lui Eminescu*, Mimi Găzdaru, Sidonia și Sergiu Mălureanu din *Mălurenii*, toți se pot recunoaște în acest portret-robot : „sexualitate neliniștitoare", „inhibiție evidentă", „sentimentalitate excesivă", „iubire agitată pentru iubirea în sine", „exaltare sentimentală", toate aceste elemente converg spre sfera acelei „refulări freudiene".

Alcătuirea interioară a personajului lovinescian respectă aproape în întregime modelul freudian ; fără a prelua variantele „topicii" acestuia (inconștient, preconștient, conștient și sine, eu, supraeu), prozatorul valorifică ideea unei *mișcări regresive* a impulsurilor, care se exprimă în reprimări și refulări (Bizu, Andrei Lerian, Rosina, Mili, Mite) și aceea a *mișcării ascendente* sfîrșind în sublimare (Eminescu), așa cum „forțele pulsionale" freudiene (Eros și Thanatos) se regăsesc în psihologia tuturor personajelor romanești : mai mult, conflictul dintre „reprezentările refulate" și „normele refulante", specific și el prozei lovinesciene, ar putea fi regăsit, sub o altă formă și cu o altă deschidere, în acel raport care se creează între „forțele revoluționare" și cele „reacționare"[3] : „tipologiile clinice" ale lui Freud (erotic, obsesiv, narcisic, erotico-obsesiv, narcisico-obsesiv) pot fi descoperite, în parte, în proza lui E. Lovinescu. Această „corespondență" nu trebuie privită ca o încercare de „aclimatizare" a teoriei psihanalitice freudiene,

---

[1] *Memorii, III*, ed. cit., p. 234.

[2] Poate nu întîmplător amintește Lovinescu în cel de-al treilea volum din *Memorii* (p. 131) de *Psihopatia sexuală* a lui Krafft Ebing.

[3] *Istoria civilizației române moderne*, ediție, studiu introductiv și note de Z. Ornea, Ed. Științifică, Buc., 1972.

cît în sensul descoperirii posibilităților „artistice“ pe care le deschide psihanaliza ; prin aceasta, Lovinescu descoperea un teren fertil pentru proza noastră, aflată în căutarea drumului spre *„ființa interioară“* a omului ce fusese pînă atunci, în primele decenii de literatură ale acestui secol, aproape exclusiv *„ființă socială“ ;* întorcîndu-se spre „sinele“ omului, spre psihologia și sensibilitatea sa, proza lovinesciană o anunță pe aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu sau Anton Holban : fără a se fi ridicat la valoarea estetică a operei acestora, romanele lui Lovinescu se circumscriu tendinței de „urbanizare“ a prozei noastre interbelice : astfel răspunde prozatorul exigențelor criticului care încerca să impună ideea sincronismului.

Acest „model“ psihologic, freudian în esența sa, nu reduce însă totul la psihologie ; romancierul simte *„gustul realității“* pe care o transferă în romanele sale pe un traseu „zolist“ : iată o mărturisire elocventă în acest sens, făcută lui Mihail Dragomirescu : „Îți trimet totodată, sau cu o mică întîrziere, o schiță *Hoțul de Zenon !* (reluată în volumul *Scenete și fantezii* — n.n.) pentru numărul din 15 noiembrie (al revistei *Convorbiri* — n.n.). În ea reunesc nota tragică cu cea comică, ceea ce nu știu dacă nu va produce un efect prea brusc — *în genul zolist.* Oricum, așa mi-a fost concepția inițială și din ea nu schimb nimic“ [1] ; de la Zola, prozatorul reține, așadar, această „reunire“ a notei tragice cu aceea comică, procedeu pe care îl va utiliza cu consecvență, de la *Nuvele* pînă la *Mălurenii ;* și tot „zolistă“ trebuie să fie meticulozitatea cu care naratorul notează amănuntele din înfățișarea și existența personajelor sale : o regăsim în aceste rînduri entuziaste despre Zola, „meticulos colector de amănunte“, dar care „a fost înainte de toate un mare poet, cu o viziune energică, simbolică, grandioasă, tradusă printr-o masă de imponderabile atît de compactă încît din însăși cantitatea lor se desprinde poezia materiei“[2] : Lovinescu culege amănunte, scrie uneori chiar în manieră „naturalistă“ *(Aripa morții, Lulù, Bizu),* dar amănuntul capătă, ca și la Zola, o valoare simbolică ce se deschide însă la prozatorul

---

[1] Scrisoarea din 9 octombrie 1907 către Mihail Dragomirescu, în *E. Lovinescu. Corespondență cu Mihail Dragomirescu și Elena Farago,* ed. cit., p. 49.

[2] *Istoria literaturii române contemporane,* ed. cit., p. 172.

român spre „modelul“ psihologic, placa turnantă a creației sale epice.

O dată construit, acest „model“ cu „note“ zoliste și „cheie“ freudiană acționează în serie, „productiv“ pentru prozator, dar „tiranic“ pentru personaj ; într-o mărturisire făcută Hortensiei Papadat-Bengescu, de pildă, Lovinescu își caracterizează romanul la care lucrează drept „ceva organic și *predestinat*. Aș mai vrea să-i introduc alte pasagii, ca să-mi fac de lucru. Paharul e plin, nu mai încape nici o picătură. Nu mai găsesc nici un episod, nici un amănunt, deși și astă-noapte am stat vreo două ceasuri pe o bancă în pădure, exogetînd. Inutil. Totul e deplin «pe» brulat ; nu-mi rămîne decît să-l pecetluiesc în plic și să-l dezmormîntez în iulie, pentru a-i da redacția literară ; acum are o redacție numai materială“[1]. Predestinarea, de care vorbește Lovinescu aici, este dublă ; mai întîi, o „predestinare“ a „modelului“ psihologic al personajelor (Andrei Lerian seamănă cu Bizu și acesta cu Eminescu, așa cum Mab, Lulù, Rosina, Diana, Silvia, Mili sînt din aceeași „familie“ cu Mite și Veronica), apoi o „predestinare“ a *ciclului* romanesc (Lovinescu își proiectează întreaga producție epică în trei cicluri : *Aripa morții, Comedia dragostei* și *Lulù* se vor topi în *Viața dublă*, *Mite* și *Bălăuca* fac *Romanul lui Eminescu*, iar *Bizu*, *Firu-n patru*, *Diana*, *Mili* și *Acord final* realizează ciclul *Bizu)* : iar dacă prima reprezintă o „fatalitate“ psihologică, a doua este una de ordin tehnic : „Lucrul meu merge, pot spune, prodigios ; cînd vei fi primit aceste rînduri voi fi avut 200 pagini scrise — și ceea ce e mai prețios *o linie perfect trasă — cu deznodămîntul gata*. Lipsesc firește în minte, scenele de legătură, dar acele vin să se organizeze pe măsura compoziției — deoarece, de data asta, compoziția e liniară și organică — *scena atrage scena*, și nu pe sărite și pe apucate“[2] ; Lovinescu descrie aici, în fapt, tehnica ciclului romanesc, al cărei mecanism esențial este înlănțuirea epică („scena atrage scena“) spre un deznodămînt dinainte știut, pe o „linie perfect trasă“ : mobilitatea personajului este redusă între limitele formulei psihologice și cele ale cadrului evenimențial, stabilit de la început de către autorul său.

---

[1] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, ed., cit., p. 241, scrisoarea din 12 mai 1935 către Hortensia Papadat-Bengescu.

[2] *ibid.*, p. 244.

Corpusul epistolar lovinescian la care se adaugă interviurile din presă și mărturisirile din *Memorii*, constituie imaginea unui autentic laborator de creație epică, unde se pot vedea în întregime intențiile prozatorului, transmise prin ochiul și vocea criticului; altfel spus, o investigare a acestui laborator poate oferi ceea ce s-ar putea numi un „Lovinescu *par lui-même*". Primul element care se impune atenției este unul de ordin *cantitativ*; poate părea paradoxal, dar producția epică lovinesciană o concurează pe aceea critică: trei volume de nuvele — *Nuvele, Scenete și fantezii, Crinul* —, douăsprezece romane — *Aripa morții, Comedia dragostei, Lulù, Viața dublă, Mite, Bălăuca, Bizu, Firu-n patru, Diana, Mili, Acord final, Mălurenii* —, cinci volume de proză memorialistică — *Pagini de război, Memorii, I, (1900—1916), Memorii, II (1916—1930), Memorii, III, (Portrete și scene din viața literară), Aquaforte (Memorii IV)* — și un volum de publicistică avînd însă, cum se va vedea, o amplă deschidere spre epic: *În cumpăna vremii*. La acestea se pot adăuga alte proiecte (*Bîrgulica* [1], *Pete-n soare* [2], *Silvia,* [3] *Luceafărul* [4]), narațiuni publicate în presă și nereluate în volum (*Într-un oraș departe...* [5], *Ilarie* [6], *Lucru' Dracului...* [7], *Clientul* [8]), fragmente sau romane întregi tipărite în reviste și ziare (*Aripa morții* apare în foileton în *Universul*, din *Mălurenii* publică masiv în *Vremea*); așadar prezența prozatorului este deosebit de activă și constantă pe parcursul întregului traiect literar al destinului său.

Dintre romanele lovinesciene, un statut deosebit îl are cel intitulat *Mălurenii*; în acest text, rămas în manuscris doar în parte, mulți dintre cei care s-au ocupat de proza lui Lovinescu au văzut un semn de înnoire a procedeelor și substanței epice. Prozatorul a început lucrul la acest roman în anul 1940, așa cum reiese din acest interviu acordat lui Ion Velicu:

---

[1] *E. Lovinescu. Scrisori și documente*, ed. cit., p. 237, scrisoarea din 22 iulie 1937 către Venera Negru.

[2] *ibid.*, p. 175, scrisoarea din 30 iulie 1933 către Mia Frollo și p. 211, scrisoarea din 4 august 1931 către Eugen Jebeleanu.

[3] *ibid.*, p. 177, scrisoarea din 11 august 1937 către Mia Frollo.

[4] *ibid.*, p. 314, scrisoarea din 28 iulie 1935 către „o persoană neidentificată".

[5] *Convorbiri*, nr. 14—17, 15 iul. — 1 sept. 1907, p. 653—657.

[6] *Vremea*, XIII, 1941, nr. 611.

[7] *Preocupări literare*, VII, 1942, nr. 11.

[8] *Almanahul ziarului „Curentul"*, 1943, p. 65—67.

„În ce mă privește, e poate prima dată în viața mea, cînd nu mi-am petrecut măcar o parte din vară la casa natală de la Fălticeni ; nu puteam căuta liniștea și reculegerea acolo unde se încuibase panica mai mult ca oriunde. Am rămas deci în București și cîtva timp am avut tăria sufletească de a-mi combate îngrijorările întreprinzînd o lucrare epică de mare amploare ; a mers așa vreo lună jumătate pînă cercurile morale au plesnit sub tensiunea evenimentelor ; de cîteva săptămîni privesc cu dezolare epavele cărții începute fără a avea forța de a înădi rămășițele și a porni la lucru. Ar fi deci prematur și de prisos de a da indicațiuni asupra unei opere ce se află atît de departe de realizare" [1]. Departe de realizare în 1940, romanul nu pare a fi avansat cu mult nici în anul următor : „Chiar în zilele acestea apare un al patrulea volum de *Memorii*, intitulat *Aquaforte*, iar pe șantier — putem face indiscreția — d. E. Lovinescu are un vast roman cu planuri întretăiate, sociale și psihologice, cu titlu nefixat" [2]. Chiar dacă în autobiografia semnată „Anonymus Notarius" Lovinescu oferă o fotocopie a „paginii finale 4110 din romanul *Mălurenii*, încă inedit", pagină datată „8 martie 1942", textul rămîne încă departe de forma sa definitivă : „Eu procedez acum la redactarea a doua, definitivă, a *Mălurenilor* mei ; se strînge *comme un peau de chagrin*, din patru mii de pagini nu știu dacă va rămîne jumătate" [3] ; de la data acestei mărturisiri făcute Jindrei Hušková și pînă la aceea a sfîrșitului (16 iulie 1943) este puțin probabil ca prozatorul să fi putut încheia „redactarea definitivă" a celor patru mii de pagini, lucru anevoios mai ales în condițiile deteriorării grave a stării sănătății sale.

Ținînd seama de etapele specifice elaborării prozei lovinesciene, mărturisite în amintita epistolă din 12 mai 1935, adresată Hortensiei Papadat-Bengescu, ceea ce a rămas în manuscris din *Mălurenii* reprezintă o *„redacție materială"* ; mai aproape poate de *„redacția literară"* ar putea fi considerate fragmentele publicate în *Vremea* (1941)[4], *Preocupări literare*

---

[1] *Recolta literară de toamnă*, în *Curentul magazin literar* (seria II), II, 1940, nr. 79.

[2] *Vremea*, XIII, 1941, nr. 628.

[3] *E. Lovinescu. Scrisori și documente*, ed. cit., p. 191, scrisoarea din 12 mai 1942 către Jindra Hušková.

[4] *Triptic* (nr. 603—605), *Lectură în comitet* (nr. 608), *Ilarie* (nr. 611), *Logodnă* (nr. 615), *Sidonia* (nr. 618), *Moartea lui Petrăchel* (nr. 621)

(1942)[1], şi, postum, în *Revista cercului literar* (1945)[2]. Privit din perspectiva întregii creaţii epice lovinesciene, romanul *Mălurenii* nu este, aşa cum s-a spus, un semn de înnoire al acesteia[3] ; invocata „obiectivare" se produsese încă... de la debut, *Nuvele*, apoi *Aripa morţii*, *Lulù*, *Mite*, *Bălăuca*, fiind naraţiuni scrise „la persoana a treia" de către un „autor omniscient" ; nici faţă de ciclul *Bizu*, *Mălurenii* nu „inovează" sub acest aspect : naratorul „dispăruse" din discursul narativ începînd cu cel de-al treilea text al ciclului, *Diana*. Cît priveşte deplasarea interesului prozatorului de la psihologie spre planul social, aceasta este doar aparentă în ultimul roman : textura socială este şi aici, ca peste tot, un *reflex* al celei interioare personajului. „Subiectul", „intriga" şi „tipurile" de personaj rămîn aceleaşi ; Sergiu Mălureanu, un Lică Scumpu cu arbore genealogic, este posesorul unei „viziuni estetice" asupra lumii pe care o trădează însă mereu instinctele sale : „Iubirea lui — cît ţinea şi nu ţinea prea mult — avea o formă pasională, un sens pur carnal, cu o nevoie de posesiune absolută în toate amănuntele, în toate momentele, pînă la tiranie" ; cuceritor, senzual, abil, Sergiu Mălureanu seamănă pînă la identitate cu celălalt „om al zilei", Lică Scumpu din ciclul *Bizu* : dacă acolo însă evolua pe un plan narativ secundar, ca o replică „în negativ" a personajului focal, aici Lică Scumpu se revanşează prin Sergiu Mălureanu. Mimi Găzdaru (Gâzuca) este o altă Silvia Duşescu, aşa cum Sidonia poate fi regăsită în Diana Serea cu „înfăţişarea ei zveltă şi elastică de Diană pornită cu tolba la o vînătoare de cerbi ireali, deoarece vaporozitatea privirii nu fixa nimic, puritatea ovalului plin, blondul suav de nuanţă nordică impresionau pe oricine şi în orice împrejurare". În sfîrşit, în Petrăchel Coroi, îndrăgostit fără speranţe de frumoasa Sidonia, recunoaştem ceva din psihologia lui Bizu ; cu aceeaşi frică de „complicaţii sentimentale", cu aceeaşi „inhibiţie în faţa acţiunii", trăind aceeaşi „iubire pentru iubirea

---

[1] *Lucru' Dracului...* (nr. 11). Această naraţiune, ca şi *Ilarie*, nu are aceleaşi personaje, dar trebuie circumscrisă, cel puţin din perspectiva subiectului şi a tipului de situaţie epică, proiectului romanesc al *Mălurenilor* : ele sînt nişte „anecdote" pe o temă erotică.

[2] *Gâzuca* (nr. 2.)

[3] Rămas în manuscris, incomplet şi cu o „redacţie materială", romanul *Mălurenii* nu face obiectul analizei din *Charybda*, consacrată exclusiv textelor *încheiate* şi publicate, beneficiind de „redacţia literară" a prozatorului.

în sine", Petrăchel este însă un „om de rînd" care nu poate scăpa de presiunea „impulsurilor erotice" nesatisfăcute decît printr-un act violent. Scenele epice au aceeaşi deschidere spre planul social ca şi cele din *Bizu :* Gâzuca trece de la Sam Horovitz (moştenitorul unei bănci) la Pussy Olmazu (moştenitorul altei bănci), ca şi, altădată, Diana Serea de la laboratorul chimic la ministerul condus de Lică Scumpu : opţiunea erotică o determină pe aceea socială. Tot aşa, logodna Soniei Mălureanu cu Bob Socrate, „fiul firmei S. Lascaridi S. P. Iatropol, al *Filaturii moderne*", se perfectează, în cele din urmă, între Sergiu Mălureanu, nobil falit şi Lascaridi Socrate, burghez care „trecuse de o sută de milioane" ; chiar dacă atenţia prozatorului se îndreaptă, prin Sergiu Mălureanu, spre tipul uman reprezentat în *Bizu* de Lică Scumpu, procedeele, subiectul şi intriga rămîn aceleaşi : *Mălurenii,* în redacţia sa „materială", se înscrie în „modelul" epic elaborat anterior.

Investigarea corpusului epistolar al lui E. Lovinescu poate oferi adevărate jurnale de creaţie ale romanelor sale, reconstituind etapele parcurse de prozator de la proiectul textului pînă la tipărirea lui ; privite în ansamblu, scrisorile lui E. Lovinescu abundă în diverse referinţe la gestaţia romanelor, dar corespondenţa cu Elena Farago şi, mai ales, aceea cu Hortensia Papadat-Bengescu constituie punctele de reper necesare refacerii *dinlăuntru* a modelului epic. Astfel, scrisorile trimise Elenei Farago în anii 1912—1913 [1] conturează, exact, procesul de elaborare dar şi cel de receptare al romanului *Aripa morţii.* În preajma apariţiei acestuia în volum, Lovinescu se arată entuziasmat de succesul pe care crede a-l întrezări : „Romanul apare la „Flacăra", în luna ianuarie, în nu mai puţin de 8000 de exemplare !! Pînă acum mi s-au făcut două traduceri în franţuzeşte de cititorii simpatici, care se vede n-au altceva mai bun de făcut !". La numai cîteva zile însă tonul se schimbă, apar observaţii şi, în consecinţă, proiecte de modificări în perspectiva tipăririi în volum : „Îţi mulţumesc adînc de interesul ce-mi porţi şi atenţia cu care îmi citeşti bietul meu roman. Am luat notiţă de toate însemnările d-tale — dealtminteri am făcut atîtea prefaceri de limbă. Îi fac o spălătură cu benzină foarte sistematică. Te rog nu conteni de a-mi însemna tot ce găseşti nepotrivit, cît de mărunt. Romanul acesta e cea din

---

[1] *E. Lovinescu. Corespondenţă cu Mihail Dragomirescu şi Elena Farago,* ed. cit., p. 151—161.

urmă a mea *încercare* literară : dacă nu are succesul potrivit sforțării, nu voi mai face nici o lucrare de literatură curată... trebuie să iasă limpede și cinstit. Nici o osteneală nu e de prisos". „Spălătura cu benzină foarte sistematică", la care se referă aici Lovinescu, va fi aplicată însă romanului abia după ce va apare în volum, pentru că o comparare a variantei „foiletonistice" din *Universul* cu aceea „definitivă" din volum nu arată modificări substanțiale de formă sau de fond ; din promisa „spălătură cu benzină" va ieși *Comedia dragostei*, un text care repetă însă aproape „ad litteram" *Aripa morții*.

Dincolo de aceasta, prozatorul pare sincer convins de importanța observațiilor făcute de Elena Farago pe textul foiletonului său, afectînd chiar posibilitatea părăsirii îndeletnicirilor „literare" ; în realitate însă romancierul nu intenționează să schimbe nimic, romanul său dezvoltîndu-se ca „ceva organic" și „predestinat", pe o „linie perfect trasă" înainte de amintitul model psihologic, construit de critic : „Am un cititor în fine ! Singurul de care sînt sigur că mă citește cu ochi de linx, cu atenție încordată. Nu ți-a scăpat nimic. Aproape totul e îndreptățit — și îndreptările sînt deja făcute. În privința *scenei* ce-mi propui să prefac, nu cred să pot. Îți mărturisesc că mai mulți mi-au scris că n-o gustă — prin urmare e cu putință să ai dreptate. Dar dacă eu sînt autorul ei ? Cam greu să mă convingi s-o suprim. Am pus-o întîi ca o diversiune picantă într-o situație cam monotonă ce se prelungea prea mult. Am pus-o în convingerea că e scrisă cu decență, și că toată aparența de libertinaj cuprinde un simbol și în gestul femeii ceva august și măreț. Poate nici că mijloacele subartistice m-au cam trădat și nu i-au dat toată amploarea pe care o are. În această privință mă voi mai gîndi". Tonul devine, așadar, mult mai tranșant atunci cînd observațiile privesc *fondul* romanului, modelul său ; scena la care se referă Elena Farago este, probabil, aceea care se consumă între Andrei Lerian și Yvette, unica scenă cu „aparență de libertinaj" din *Aripa morții* ; numai că prozatorul a proiectat în ea „simbolul" dragostei ca sacrificiu : scena nu poate fi suprimată pentru că ar întrerupe linia perfectă a devenirii modelului epic. Nu numai că nu renunță la scena în cauză, dar prozatorul oferă corespondentei sale două „judecăți de valoare", emise în instanțe diferite ; mai întîi, aceea a unei persoane fără „preocupări artistice", reprezentînd opinia cititorului „obișnuit", cu „stan-

dardul" său de apreciere care este cel al „bunului simț": „Maică-mea, după ce mi-a citit romanul, mi-a zis : — Ce di talent ai tu ! Unde altul ar pune un cuvînt, tu pui douăzeci !! Cît de adevărat ! Toată literatura e în a spune acoperit, cu zumzet de cuvinte poetice idei cam vechiuțe..." ; cititorul „comun" apreciază romanul din perspectiva *verosimilității* și a „*poeticității*" sale : a spune frumos dar adevărat. Verdictul vocii „avizate" a criticului este mai echivoc, dar mult mai semnificativ prin referința sa la un adevăr psihologic : „Citește romanul care mă citește pe mine, aproape autobiografic" ; intransigența nu este, așadar, doar a prozatorului consecvent cu modelul său, dar și a criticului care (își) dă un verdict definitiv înainte ca textul său să fie recenzat („judecat") în presă : Lovinescu este primul critic al romanelor sale.

Mai interesante încă din perspectiva relevării etapelor de elaborare ale romanelor lovinesciene sînt scrisorile adresate Hortensiei Papadat-Bengescu în anii 1933—1935[1]. Astfel, întreaga gestație a romanului *Firu-n patru* este fixată în trei scrisori trimise Hortensiei Papadat-Bengescu în luna iulie a anului 1933. Cel de-al doilea text al ciclului *Bizu* purcede de la mult invocatul *adevăr psihologic* : „Ceea ce a pornit e numai un cadru de ordin pitoresc, în nici o legătură cu romanul propriu-zis și e expresia unei stări sufletești momentane plecată dintr-o exasperare acută. Romanul în serie se prezintă încă sub forma unei bile inaccesibile ; nu știu pe unde să găsesc rezistența minimă a coajei, pentru a da de miezul suculent ; sînt încă în angoasa ciocănirii. Adevărata lui problemă între a fi și a nu fi se va pune, așadar, abia peste cîteva zile de încercare și de pipăire ; numai atunci voi putea ști ce soartă îl așteaptă și mă așteaptă... Cum am îndrăzneala de a crede că procesul unei creații literare te-ar putea interesa, îmi permit să revin, îți voi desfigura poate opera prin prezentarea schelei, dar mă narcotizez în iluzia că aș putea

---

[1] E. Lovinescu. *Scrisori și documente*, ed. cit., p. 238—247 și 306—315. La capitolul corespondenței cu Hortensia Papadat-Bengescu trebuie trecute și scrisorile publicate la paginile 306—315 de Nicolae Scurtu sub formularea „către o persoană neidentificată". „Misteriosul" destinatar este însă cu certitudine autoarea *Concertului din muzică de Bach*. Iată argumentele : 1. Persoana „neidentificată" este o scriitoare : „Căci ce alt putem *noi* înfăptui decît literatură ?", spune Lovinescu într-una din scrisorile în cauză. 2. Între epistolele publicate de Nicolae

să-ți comunic ceva din emoția ce intră în orice realizare artistică". Starea sufletească „momentană" a autorului dă viață „schelei" naratorului ; modelul trebuie însuflețit cu substanța vie a emoției, masca „seninătății" criticului cade pentru a descoperi chipul „narcotizat" al prozatorului. După numai cinci zile, Lovinescu expediază o altă epistolă scrisă în entuziasmul încheierii primelor o sută de pagini ale romanului : „romanul meu va exista ; există ! Și acum să mă opresc puțin, ostenit și de lungimea frazei de două pagini și de emoția evenimentului ce mă copleșește. Pe biroul din arhaic somptuosul meu salon, luminat în sfîrșit de zîmbetul clement al unui cer senin, cu dulceață de convalescent, pe acest birou mic într-un cubaj enorm, privesc cu o indicibilă satisfacție și cu o bucurie împinsă pînă la lacrimi cele o sută de pagini efective ale viitorului meu roman ; după trecerea acestui cap, pot fi sigur de destinele restului. Am vorbit mai sus de lacrimi în sens figurat, și iată că, prin sugestie, îmi sînt ochii umeziți de mulțumire, vasăzică toată această inchietudine pe care o port în mine de mai bine de șase luni, toate aceste nemulțumiri, seninătăți, dezastre intime, aspirații și revolte nu vor rămîne sterpe ; vasul sufletului meu le-a păstrat in-

---

Scurtu, cele destinate „în clar" Hortensiei Papadat-Bengescu rețin atenția prin referințele consistente la procesul de creație lovinescian, iar cele nouă scrisori pentru „persoana neidentificată" sînt, toate, mărturii care vizează același subiect. 3. Formulele de adresare sînt absolut identice („doamnă scumpă și prietenă", „doamnă scumpă", „prietenă scumpă"), ca și tonalitățile finalurilor epistolelor („cu toate sentimentele mele afectuoase", „cu multă prietenie", „cu toată afecția" în primele scrisori și „cu omagiul meu devotat și prietenesc", „cu indulgență prietenească" în celelalte nouă). 4. Similitudini izbitoare de formulare în scrisori care se urmează din Fălticeni la date apropiate : „Am plantat un Creangă foarte savuros, care vorbește autentic în limba lui", spune semnatarul scrisorii către destinatarul său „cunoscut" la 27 iulie 1935, pentru ca a doua zi să expedieze o epistolă persoanei neidentificate de Nicolae Scurtu, în care Lovinescu se „autopastișează" : „Am plantat un Creangă inenarabil ; nu mai pomenesc de pilde". 5. Scrisoarea a șaptea din primul corpus epistolar, datată *30 iulie 1935 Iași* are acest text : „De pe urmele Bălăucăi, care va ceda acest salut cordial". Mai înainte însă, într-o scrisoare din *28 iulie 1935 Fălticeni* scriitorul își anunța „misterioasa" corespondentă că „*mîine*, mă urc și eu în tren ca să petrec o noapte albă în Iașul pe care voiesc să-l evoc". Așadar, pe 29 iulie scriitorul pleacă la Iași și, după „noaptea albă", transmite *aceleiași persoane* salutul „cordial" al Bălăucăi, pentru ca într-o scrisoare din *7 august 1935 Fălticeni*, adresată „necunoscutei", să descrie pe larg ceea ce a spus laconic la 30 iulie din Iași. 6. În primul corpus,

tacte pentru a mi le oferi, acum pe vară, în pocalul de delicii și de otravă în care fermentează esența pură a operei de artă !“. *Indicibilă satisfacție, bucurie împinsă pînă la lacrimi* sînt expresii ale emoției creatorului în fața formei plămădite dintr-un material sufletesc cuprinzînd *inchietudine, nemulțumiri, seninătăți, dezastre intime, aspirații* și *revolte* ; „cupa“ criticii este înlocuită acum de „pocalul de delicii și de otravă“ al prozatorului ; discursul „literar“ se dovedește a fi încă o dată compensația celui „critic“, modalitate de eliberare, de sublimare a combustiilor interioare omului ; dacă discursul critic aparține vocii unei „persoane publice“, „mascate“, discursul narativ este al „persoanei intime“, „adevărate“ : pentru Lovinescu, critica este *profesiune*, iar proza — *pasiune.*

Emoția însă arde repede în „vasul sufletului“ pentru a crea pista de acces necesară privirii „obiective“ care apreciază cantitatea rezultată din lucrul mîinilor de la înălțimea (calitatea) „schelei“ modelului : „Romanul, sau mai bine zis materialul romanului, este fixat aproape în întregime. Judecînd acum la urmă obiectiv, cred că nu ar fi cuvenit să fie tratat epic, substanța lui e atît de recentă și de *pantelantă,* încît nu oferă reculul necesar oricărei creații imparțiale ; aderențele sînt atît de vii, încît operația tăierii cordonului ombilical e, cred, prematură. Această prematuritate oferă, ce e dreptul, în schimb, avantajul autenticității foarte apreciabil, deși te lasă în dubiu asupra interesului literar al materialului întrebuințat. Nu tot ce e autentic e și interesant. Forma sub care se prezintă această primă redacție este o juxtapunere de momente în expresia lor brută, aproape neromanțată (de ex. : *Tunelul, Destinul unor hortensii albastre, Știu să mă mulțumesc și cu puțin..., Două ceasuri într-un hall* — (scenă

---

cel cu adresant „identificat“, este un vid epistolar între 1932 și 1934 (ultima scrisoare aici este din 2 august 1932, iar următoarea, din 9 august 1934) ; șase din cele nouă epistole adresate „persoanei neidentificate“ vin astfel să completeze acest gol : ele sînt datate 8 iulie 1933, 13 iulie 1933, 27 iulie 1933, 8 august 1933, 13 iulie 1934, 28 iulie 1934. Avînd în vedere aceste argumente, scrisorile trimise unei „persoane neidentificate“ aparțin, fără nici un dubiu, corespondenței cu Hortensia Papadat-Bengescu. În această privință, opinia exprimată aici se întîlnește cu acelea ale lui Mircea Zaciu (*Oglinda aburită,* în *Transilvania,* X, 1981, nr. 10, p. 14), Nicolae Florescu (*Glose în marginea romanului Mite,* în *Manuscriptum,* XII, 1981, nr. 4, p. 44—45, nota 6) și Alexandru George (*În căutarea unei necunoscute,* în *România literară,* XV, 1982, nr. 43, p. 7.).

transportată la Constanța), *Mîini ce se resping, Un pic de geniu și un pic de rouge*, etc., etc.). După cum vezi, materialul nu are nimic senzațional ; rămîne de apreciat dacă tenuitatea lui e salvată prin finețea analizei psihologice și patetismul expresiei. Atît. Redacția aceasta are, în cea mai mare parte, forma unei simple partiții a eroului ; în cursul ei, eroina și-a schimbat de vreo trei ori conținutul sufletesc și chiar culoarea ochilor. În redacția a doua, opera lunei august, momentele acestea se vor încatena în sensul unui organism unic, iar eroina, probabil, se va stiliza după cerințele interioare al problematicii cărții și nu după tirania autenticității". Între *autenticitate și interes literar* prozatorul-critic intuiește existența unui semn de opoziție, făcînd astfel o remarcă subtilă care vizează poetica discursului narativ în genere ; trăirile omului trebuie să se transmită în textul prozatorului prin filtrul „interesului literar" ; formularea păstrează o dublă deschidere : „interes literar" înseamnă *realizare estetică* dar și raportare la gusturile și *„interesele" cititorului*. Ca de obicei, prozatorul redactează și *Firu-n patru* în două etape : prima, aceea a redacției *materiale*, privește elaborarea *scenelor*, a „materialului" romanesc a cărui „tenuitate" se cere „salvată" prin *analiză psihologică* și *patetism al expresiei*, elemente aparținînd redacției *literare* a textului. Pentru Lovinescu, „redacție literară" înseamnă prelucrarea materialului epic din perspectiva modelului stabilit anterior ; procedeul este cel amintit al „atracției scenelor", al *încatenării* lor pe traiectul evoluției unui *organism unic* (modelul), implicînd dezvăluirea personajului în limitele „problematicii" sale care nu este totdeauna și „autentică" : în proza *elaborată* a lui Lovinescu, „tirania autenticității" este înlocuită cu aceea a „modelului" epic.

Aceeași „predestinare" acționează și în procesul de redactare a „ciclului eminescian", proiectat de Lovinescu în trei volume, din care a realizat două : *Mite* și *Bălăuca*[1]. Vara „fălticeniană" a anului 1934 începe cu un „program" pe care cri-

[1] Prozatorul intenționa să scrie și un al treilea volum, așa cum reiese din această scrisoare adresată Hortensiei Papadat-Bengescu la 28 iulie 1935 : „Romanul meu *Bălăuca* nu e un roman, ci două. Pur și simplu — cum ar spune poetul meu cu expresia lui favorită. De aici greutatea gestației și refuzul organic al nașterii încă de la Karlsbad și toate aprehensiunile mele asupra părții a II-a a romanului. Totul pentru că erau gemeni și embrioanele trăiau în simbioză. Abia azi. ora cinci, mi s-a luminat că primul roman se termină la Iași, pe pero-

ticul îl expune în cîteva scrisori adresate tot Hortensiei Papadat-Bengescu: „Veneam doar cu două sentimente puternice, două intenții asupra poetului: sentimentul propriei lui personalități în sînul unei totale indiferențe față de valorificarea ei socială și sentimentul unui misticism erotic, ce l-a dus la creația celei mai frumoase poezii de dragoste din cîte sînt. Două pîrghii importante, pe care știam că se pot clădi construcții aeriene, dar îmi închipuiam că mai e nevoie și de alte puncte de sprijin, a căror prezență nu simțeam cum se crea singură în inconștient pe sub platanii Cișmigiului...". Pîrghiile romanului *Mite* sînt cele ale „modelului" epic: două *sentimente* pe care criticul le transmite ca prim material prozatorului. Confruntarea cu *„persoana"* lui Eminescu are, așadar, un dublu impact asupra personalității lovinesciene: creează criticului două „intenții", dar provoacă, în același timp, „o fermentație obscură" în laboratorul de creație al prozatorului. „Îndrăzneala" de a-l transforma pe Eminescu în *personaj* romanesc se explică prin soliditatea, dar și prin elasticitatea unui model psihologic a cărui funcționare ca „organism unic" fusese verificată de prozator în romanele anterioare; ciclul eminescian înseamnă reducerea *persoanei* la statutul de *personaj;* astfel, *Mite* „are un început viu, de-a dreptul din miezul lucrurilor, și un sfîrșit pregnant, adevărat sfîrșit, nu așa cum plănuisem, cu scene de natură biografică. E povestea unui sentiment luat din origine și dus pînă la sfîrșitul lui natural, indiferent dacă eroii se mai văd și se stimează încă mulți ani după încetarea iubirii lor *sui generis;* și peste dramă, la eroină, cade ca o ghilotină o vorbă de spirit a lui Caragiale la adresa femeilor scriitoare. Eminescu e redat în toată psihologia lui patetică, în infantilismul lui sublim — pe o urzeală (pentru cine știe cîtă) de sugestii freudiene; nemțoicuța e sinceră, entuziastă, amorezată din intoxicație literară și cu destule tentacule cabotine, dar, în fond, suflet bun, matern,

---

nul gării, după memorabilul apolog al lui Creangă; acest roman se va numi *Bălăuca* și va cuprinde episoadele Vienei și Iașului; al doilea va conține drama triunghiulară Eminescu — Veronica — Caragiale și se va numi *Luceafărul* (deși mai e unul — al lui Cezar Petrescu — n.n. —, dar acela e la figurat, pe cînd la mine e la propriu, deoarece din acest conflict iese cu adevărat poemul *Luceafărului*, la geneza căruia îmi propun să asist)": romanul *Luceafărul* rămîne un proiect între multe altele, aceasta poate și pentru că ceea ce și-a propus prozatorul aici (geneza poemului eminescian) rămîne departe de epic.

desperată că nu-l poate schimba, de o virtute casnică mereu proclamată, dar care, în realitate, n-ar cere decît să sucombe : aici stă interesul principal al cărții, în înșelarea de sine a ambilor eroi (dealtminteri ca și în *Firu-n patru)* ; fiecare își închipuie că are o atitudine voită, nobilă, ca pentru istorie. Cred să fi izbutit acest joc subtil de aparențe și nevoie de salt din prestigiu în ochii proprii (...) Un sentiment complex, o psihologie reticentă și cu mai multe funduri, în care ochiul expert poate citi mai mult decît se spune ; o tensiune naturală". *Mite* este, așadar, „povestea unui sentiment luat din origine și dus pînă la sfîrșitul lui natural" ; nu altceva constituie *Aripa morții, Bizu, Firu-n patru* sau *Diana.* Și aici este o *„urzeală freudiană"*, profundă, bine întinsă dar ascunsă („pentru cine știe cîtă") de prozator, pentru a se releva doar unui „ochi expert". Personajele romanului se înscriu într-o tipologie conturată de celelalte texte ale prozatorului ; Mite seamănă cu Mab, Lulù, Diana și Mili prin „sinceritate" și „entuziasm", dar, mai ales, prin dragostea sa „de sacrificiu" ; Eminescu este un alt Andrei Lerian și, mai cu seamă, un alt Bizu prin „sentimentul complex" și psihologia sa „reticentă" ; raporturile dintre personaje sînt și ele asemănătoare pînă la identitate cu cele din romanele precedente *(Aripa morții, Comedia dragostei, Lulù, Viața dublă, Bizu, Firu-n patru)* și viitoare *(Bălăuca, Diana, Mili, Acord final* și *Mălurenii)* : aceiași „joc subtil de aparențe", același „narcisism", aceeași „înșelare de sine a ambilor eroi". Textul datorează puțin criticului și foarte mult prozatorului : *Mite* este romanul unui prozator consecvent cu modelul său chiar dacă personajele se numesc acum Eminescu, Mite Kremnitz, Maiorescu sau Caragiale.

Nu altfel stau lucrurile cu *Bălăuca ;* prozatorul nu face multe concesii criticului pentru că, iată, sensul în care lucrează este *de natură pur psihologică :* „Intenția mea nu este însă de a face o biografie a Veronicăi și nici chiar a lui Eminescu ; precedentul meu roman eminescian, *Mite,* indică sensul în care lucrez eu, de natură pur psihologică. Fac o veargă la viziunea netă a caracterelor, care sper să fie exactă care să aibă însă caracterul verosimilității și care să con- reconstituire psihologică ; pentru aceasta îmi trebuie oarecare fapte reale, adevărate repere, între care să pot întinde plasa unor situații și evenimente fictive, inventate pe de-a-ntregul,



(...) Opera mea nu va fi nici tendențioasă, nici calomnioasă ; eroina e prezentată simpatic, dar e femeie și cu o psihologie determinată, pe care eu am încercat să o prind în nuanțe, deși, firește, interesul principal al cărții merge spre Eminescu. Veronica e o ocazie ; și mărturisesc că aș fi preferat să fie o femeie anonimă, pentru a ocoli îndreptățitele susceptibilități de familie. Dacă aș ști că puteți judeca lucrurile cu mai mult calm decît păreți a o face și nu ați vedea totul prin prisma unor vechi rancune (care au răsuflat în cîteva articole contestabile) mi-aș face o vie plăcere să vă trimit romanul, pentru interesul său pur literar. În el ați găsi o sumă de oameni, scene, situații care n-au existat niciodată, schimbări voluntare de amănunte (domiciliu, cronologie etc.) — totul pentru a crea un adevăr superior celui care a existat aparent și faptic — adevărul psihologic ; meritul la care rîvnește cartea mea (și va mai fi una) nu este de informație asupra vieții cotidiene a Veronicăi — ci de creație"[1]. Ca și *Mite*, *Bălăuca* reprezintă o *reconstituire psihologică* unde „faptele reale" se pierd în „plasa" ficțiunii spre acea „viziune netă a caracterelor" ; o „viziune" precisă, constituită anterior, a cărei expresie în acest text epistolar este „psihologia *determinată*" a femeii în genere, a personajului feminin lovinescian : conform acesteia, Veronica se înscrie, alături de Mab, Lulù, Mite, Rosina, Diana, Silvia, Mili, Mimi Găzdaru, în categoria oamenilor a căror trăire se consumă în și prin senzația imediată. *Mite* și *Bălăuca* sînt două piese ale epicii lui Lovinescu pentru care biografia este o anexă necesară a romanescului ; ea creează verosimilitate, oferind acel *adevăr* psihologic, zenitul întregii creații lovinesciene ; ficțiunea (creația) se naște dintr-o realitate interioară sieși sau personajelor sale : viața ca text și textul ca viață.

Opțiunile prozatorului pot fi regăsite în preferințele criticului. Lovinescu își împarte capitolul rezervat „prozei literare" din *Istoria literaturii române contemporane* în patru secțiuni : *Semănătorismul*, *Poporanismul*, *Modernismul* și *Poezia epică urbană ;* semnificativ, criticul leagă activitatea revistei și cenaclului „Sburătorul" de această din urmă tendință a prozei interbelice : semnificativ, pentru că „urbanizarea" epicii noastre era fenomentul ultim și, implicit, „șansa" sin-

[1] *E. Lovinescu, Scrisori și documente*, ed. cit., p. 182—183, scrisoarea din 10 august 1936 către Virginia Gruber (fiica Veronicăi Micle).

cronizării. Comentariile, pe care le rezervă Lovinescu unor prozatori care își circumscriu preocupările acestei noi tendințe, devin revelatoare în acest sens; proza lui Ticu Archip este apreciată pentru „originalitate de psihologie pe bază de sugestie"[1], în romanul *Țapul* al lui Felix Aderca criticul vede o „încercare timidă și cu mari lacune psihologice", dar remarcă, în opera aceluiași, apariția „«ultimei noutăți» a psihologiei proustiene"[2], la Hortensia Papadat-Bengescu prețuiește „autoanaliza psihologică", „cercetarea turburărilor psihologice și fiziologice ale amorului" care pornesc din „regiunile inconștiente" ca și „fuziunea lirismului cu spiritul analitic"[3] etc. Criteriul de apreciere al examenului critic este, așadar, acela al prezenței *psihologicului,* considerat ca fiind primul element „cîștigat" pentru romanul românesc de „poezia epică urbană"; opțiunea lui Lovinescu este definitivă, tranșantă, și poate prin aceasta se pot explica unele supralicitări critice: romanul *Bogdana* al Ioanei Postelnicu, de pildă, este comentat la modul superlativ, criticul găsind aici elemente comune cu propriile-i preocupări epice: „Romanul e de o puritate desăvîrșită; el e tocmai romanul purității, ce ar voi să se elibereze din fatalități venite din fiziologic sau psihologic, nu se știe bine, din acel tulbure necunoscut freudian, unde se amalgamează forțe ce scapă examenului conștiinței ce veghează asupra ei însăși, fără să poată pătrunde dincolo, în obscuritate"[4]. Și preferințele prozatorului Lovinescu se îndreaptă net spre „psihologic", încercînd să descopere „necunoscutul freudian"; proza sa oferă astfel o pildă de „sincronizare", înscriindu-se prin „fondul" său în ceea ce criticul a numit *poezia epică urbană*: „urbanismul impune o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă și, oricît ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia,* posibilă decît de la anumite forme de civilizație"[5]; ceea ce „teoretizează" aici criticul are a „pune în practică" prozatorul Lovinescu: mărturisirile, amintirile, memoriile, scrisorile, discursul critic însuși reprezintă acele elemente prin intermediul cărora epica lovinesciană își declară „cheia", felul în care trebuie citită.

---

[1] *Istoria literaturii române contemporane, vol. III*, ed. cit., p. 205.
[2] *ibid.*, p. 209—210.
[3] *ibid.*, p. 226—227.
[4] *ibid.*, p. 321.
[5] *ibid.*, p. 167.

CHARYBDA

Pînă la primul roman, *Aripa morții* (1913), E. Lovinescu publicase trei volume de schițe și nuvele : *Nuvele* (1906), *Scenete și fantezii* (1911) și *Crinul* (1912). Din perspectiva relației cu romanul, cel mai important volum de nuvele rămîne *Crinul*, în care prozatorul rescrie toate cele trei narațiuni ale primei cărți *(O dragoste florentină* — care capătă acum titlul *Crinul* —, *Remușcarea* și *Scherzo)* și reia un text din *Scenete și fantezii* intitulat *Amfora*. Această rescriere a unor texte anterioare pune în evidență două elemente a căror apariție marchează însăși calitatea procesului de creație ; la nivelul fiecărei nuvele în parte se observă efortul *concentrării* materiei epice în jurul nucleului narativ, punînd în prim plan ideea și „intriga" textului, iar preferința pentru cele patru nuvele scrise anterior implică manifestarea unui *filtru estetic* prin care prozatorul își pregătește instrumentele în vederea abordării vastelor sale proiecte epice.

Interpretarea schițelor și nuvelelor ca etape preliminare ale romanelor este impusă însă, mai ales, de prezența unor modalități de construcție cărora E. Lovinescu le va rămîne credincios pînă la ultimul său text romanesc, *Mălurenii ;* în acest sens, prefața sa la volumul *Nuvele* este revelatoare : „În ultimul meu volum de critice anunțasem publicarea unor note de călătorie. Fiindcă din deosebite împrejurări nu le pot însă publica așa cum îmi propusesem, mă mărginesc să dau la lumină numai cîteva fragmente. Paginile ce urmează sunt compuse după notele luate numai la Florența. Sub condeiul meu de acum ele au luat forma de nuvele. Cetitorul va avea de

judecat dacă am făcut bine sau nu de a le scrie sub această formă. Eu însă m-am simțit obligat de a da această explicare pentru a motiva astfel caracterul puțin cam exotic al lucrării de față". Nuvelele din primul volum, reluate în *Crinul,* sînt, așadar, *compuse* după „notele de călătorie" luate la Florența; tot așa, *Hoțul de Zenon!* și *Cetatea morții* din volumul *Scenete și fantezii* sînt rezultatul „notelor" luate la Atena și Veneția, după cum cîteva proze din prima secțiune a volumului din 1919, *În cumpăna vremii (note de război)* și întreaga sa parte a doua, intitulată *Grecia în pragul războiului,* sînt „compuse" după „notele" consemnate în spatele frontului sau în Grecia.

Această mărturisire a genezei schițelor și nuvelelor sale (sub condeiul prozatorului notele de călătorie iau „forma de nuvele") constituie un argument pentru „judecata" cititorului, dar și o măsură de prevedere a autorului; prezența lui necesară în spațiul povestirii („notele" îi aparțin) certifică adevărul celor relatate de un *narator-prieten:* „prietenia" autorului cu naratorul textului, precum și prezența primului în locul desfășurării firului epic (Florența, Atena, Veneția), reprezintă elementele care impun un *pact al verosimilității,* autentificînd întîmplările povestite. Dealtfel, prezența autorului în propriul discurs narativ este una dintre „invariantele" romanelor: sub travesti-ul transparent al pronumelui personal *(eu* în *Bizu)* sau sub „masca" *vocii calificate* a criticului (în *Romanul lui Eminescu,* mai ales), autorul consemnează, comentează, trăiește totul alături de personajele sale, proiecții ale subiectivității creatoare.

Cea mai importantă nuvelă a lui E. Lovinescu rămîne *O dragoste florentină,* publicată în cartea de debut în proză, *Nuvele,* și rescrisă, în volumul din 1912 cu titlul *Crinul.* Simpla comparare a celor două variante ale textului narativ pune în evidență amintita concentrare a substanței epice, realizată prin intermediul acțiunii filtrului estetic; prozatorul renunță la o întreagă serie de pasaje descriptive (douăsprezece mai importante) pentru a urmări „mai strîns" firul epic și a pune în valoare ideea textului, care este aceea a neîmplinirii erotice (ideea va fi reluată, apoi, în toate romanele); prin eliminarea unor descrieri ale femeii iradiind senzualitatea și insistînd asupra „misterului" Igeei, prozatorul face din „prietenul" său Leon (naratorul și personajul textului) un personaj dilematic,

a cărui existență stă sub semnul dramaticii confruntări dintre elementele senzualității și nevoia sa structurală de idealitate : în limitele acestui raport vor evolua apoi Bizu, Andrei Lerian și Eminescu. Desfășurarea epică a nuvelei, care povestește idila lui Leon și a Igeei, se consumă într-un spațiu *feminizat* : ochiul îndrăgostitului percepe în Florența un cadru feminin și unul cultural în care caută atributele primului. Astfel, el admiră o madonă de porțelan, opera unui ucenic al lui della Robia, prin muzeele florentine caută prezența sentimentului adevărat chiar atunci cînd re-prezentarea sa artistică este „vrednică de o mînă de copil", din operele lui Michelangelo, Ghiberti, Donatello, Verocchio sau Michelozzo, alege ipostazele feminității, ochiul oprindu-se asupra unor elemente de la granița dintre artă și impuls erotic : „Peste tot, pe stîlpi, sînt inimi de metal sau de ceară străpunse, închinate fecioarei — inimi, pe care săgețile dragostei le-a străpuns și le-a adus la altarul icoanei făcătoare de minuni".

Dacă în reperul cultural naratorul-personaj caută ipostazele Erosului, cadrul „fizic" al Florenței îi oferă mai direct contururile obiectului pasiunii sale : „Ieșirăm din Florența pe «Porta Romană». Dinaintea noastră se desfăcu panglica drumului cu încovoieri de șarpe. Deoparte și de alta, copacii stăteau drepți ca niște curteni ce se pun pe două rînduri spre a lăsa să treacă o femeie frumoasă. Drumul părea în adevăr o coadă de rochie". *Panglica* drumului, care se desface ca o *coadă de rochie*, copacii înșiruiți ca niște *curteni*, apoi *miresmele rare* care se ridică de peste coline, caii trăsurilor împodobiți cu *panglicuțe* feminizează spațiul povestirii : „Jos se întinde Florența, ca o femeie culcată, cu brîul Arnului aruncat la o parte".

Atributele feminine ale spațiului exterior, atît în alcătuirea sa „naturală" („deoparte și de alta a drumului *se rotunjesc* stogurile lanurilor, ale stejarilor și ale pinilor maritimi"), cît și în aceea „artificială" („de prin vitrine te privesc statuete de marmoră, închipuind cînd vreo frumusețe modernă cu trăsături subțiri, cu buzele fine și ironice și cu gropițe la obraz, cînd vreo Veneră cu frumusețea-i goală"), converg spre imaginea a ceea ce aș numi *spațiul-femeie*, caracteristic prozei cu subiect erotic a lui Lovinescu dar și a lui Ibrăileanu : „Mi se păru că zăresc golful rotund ca sînul și șoldurile ei ; mi se păru că aud apa mării, bătîndu-se lin de țărm cu înmlădieri ca

acelea ale glasului ei. Peste întreaga priveliște, soarele în amurg arunca raze duioase, ca acele ce cădeau din ochii Signorei Igea". Pentru personaj, întreg universul se coagulează în jurul unui „chip de femeie, de pildă, cu zîmbet tainic".

Cadrul feminizat (fizic și cultural) este primul mecanism al *provocării erotice* pe care naratorul o insinuează subtil prin intermediul unei *scene-pivot,* plasată semnificativ în primele pagini ale nuvelei : este scena care se petrece în domul Santa Maria del Fiore, în ziua în care „în toată Italia se serbează împlinirea a cincizeci de ani de la statornicirea dogmei concepției fără păcat a fecioarei Maria de către Papa Piu al IX-lea". Aici, șoaptele rugăciunilor par „semne de ademenire", iar discursul predicatorului, presărat cu elemente erotice, seamănă cu acela al unui îndrăgostit : „Pe tine, Maică a Domnului, te-a văzut David în Betleem, ca o *Arcă* purtînd un copil — pe Domnul. La tine s-a gîndit Moise, cînd mistic ți-a zis *Coloană* și Arcă de aur în care trebuia să se păstreze Sfîntul Sfinților. Salve, Templu al Sfîntului Spirit, *templul cel mai înalt* al cerului. Pe tine prezicîndu-te, Ezechiel te-a numit *Poarta închisă,* pe unde nu va intra decît Dumnezeu. Pe tine Daniel te-a numit *Muntele* din care *se va desface piatra unghiulară,* Isus Cristos, ce va sdrobi chipul șarpelui drăcesc". Discursul predicatorului-îndrăgostit, cuprinzînd toate elementele erotice ale unui traiect ce pleacă de la idealitate pentru a sfîrși în creație (des-facere), este stăpînit de un „fior al iubirii" care animă auditoriul ; ca un ecou, vocea acestuia repetă numai elementele amintite („Coloană... Arcă... Poartă închisă... Munte... Ce minunat !", exclamă o voce din public), raportînd iubirea „mistică" la cea „literară" : „Ce sunt tînguirile de dragoste ale lui Romeo la balconul Julietei, ce sunt suspinele lui Cyrano la balconul Roxanei, pe lîngă cuvintele insuflate de iubire mistică a celui mai smerit preot, neștiut de nimeni ?".

Această scenă-pivot deschide pista firului epic : provocat de spațiul exterior feminizat, de cuvintele predicatorului și de comentariul vocii din public, Leon se îndrăgostește de Igea, iar textul urmează de acum jocul erotic al celor doi. De la iubirea mistică, prin cea literară, la cea trăită — acesta este traiectul dragostei lui Leon pentru Igea —, iar „lanțul slăbiciunilor" continuă : „Din colțul unei strade, se desfăcură două umbre, un bărbat și o femeie. Umbrele se opriră alături de noi în fața otelului Albion. Deodată se desprinseră cîteva

note de mandolină, străbătînd aerul ca niște paseri speriate. Apoi încetul cu încetul se încheagă o plîngere de dragoste. Un glas de tenor se ridică, cînd în semn de rugăciune, cînd în semnul unei dureri de dragoste neînțeleasă sau înșelată. Mă simții prins de duioșie. Mi se părea că bucuriile și toate durerile mi se topeau în aceste note... Și fără să vreau, mă apropiai cuprinzînd mijlocul Igeei. Ea înduioșată se lasă" : mai întîi, *spațiul exterior*, apoi *cuvîntul* și, în cele din urmă, *dragostea* însăși provoacă dragostea. Cele două personaje par a fi niște jucării mecanice, victime neputincioase ale unei „fatalități" a iubirii care va guverna, dealtfel, existența personajelor din toate romanele lui Lovinescu.

Următoarele două proze ale volumului *Crinul — Remușcarea* și *Scherzo* — sînt variațiuni în același cadru (Florența), pe aceeași temă (iùbirea), dar cu o intrigă de „operetă" : idila dintre Tullio și Bianca transpune varianta iubirii nefericite, iar dragostea dintre Mario și Lucia o oferă pe aceea a poveștii erotice cu happy-end. În sfîrșit, ultima proză a volumului, *Amfora,* constituie o deschidere spre psihologia personajelor romanești, a cărei componentă esențială este aceasta : „Ne trebuie o viață lăuntrică (...) Nu putem fugi de noi înșine ; umbra noastră ne urmărește ca o Eumenidă, binefăcătoare sau răufăcătoare, după cum o împăcăm sau o nemulțumim".

Șase sînt prozele cuprinse în volumul *Scenete și fantezii :* două dintre ele, cele mai ample, sînt construite, ca și cele amintite mai înainte, ca niște „compuneri" după „note de drum" *(Hoțul de Zenon !,* după „notele" luate la Atena și *Cetatea morții* după cele consemnate la Veneția), două au subiecte din „lumea celor care nu cuvîntă" *(Huhurezul* și *Izvorul și nourul),* una „tratează" un subiect biblic *(Moartea lui Iov)* și, în sfîrșit, amintita narațiune *Amfora,* cea mai importantă dintre toate în perspectiva relației cu romanele ulterioare. Scrieri mai puțin realizate sub raport estetic, aceste narațiuni renunță la tematica erotică pentru a dobîndi o dimensiune anecdotică ; după ce iese dintr-o „casă a jalei", domnul Mancea, cel care îl însoțește pe narator (Nucu) în periplul său atenian, exclamă : „Dragă Nucule, să știi că hoțul de Zenon (gazda care cu cîteva clipe mai înainte le istorisea povestea sfîșietoare a pierderii unicului copil — n.n.) trăiește cu Aglae. Cuvintele astea neașteptate mă smulseră ca un vînt puternic din mîhnirea mea. Și fără să vreau, un rîs zgomotos mă cutremură" :

bătrînul Iov, care suportase cu stoicism toate suferințele vieții, se leapădă de credința în Iahveh din cauza unui purice; huhurezul, ajuns în pragul disperării, revine la viață cîntîndu-și „zgomotul" care întunecă „minunatul glas al privighetorii"; izvorul, cel prea mult iubitor de păsări și îndrăgostiți, este ocolit de norul alungat altădată și seacă „privind cu durere spre nourul îndepărtat". Aceste schițe cu turnură anecdotică nu își depășesc condiția amintită de autor în titlul cărții: sînt simple „fantezii".

În 1936 E. Lovinescu republică[1] romanul *Viața dublă*, în „ediție definitivă", pe a cărui copertă interioară face următoarea precizare: „Romanul *Viața dublă* se compune din două episoade ale unei narațiuni epice, apărute la început separat: *Comedia dragostei* și *Lulù*, dar integrate acum în unitatea și forma lor definitivă. În vederea fuziunii lor, amîndouă episoadele au fost scrise din nou". Într-adevăr, romanul *Viața dublă* este structurat în două secțiuni, intitulate *Alina* și *Lulù*, reluînd într-o „unitate și formă definitivă", precedentele romane *Aripa morții*, publicat în 1913 și rescris apoi cu titlul *Comedia dragostei*[2] și *Lulù*, tipărit în 1920. Simpla consemnare a titlurilor celor două secțiuni ale romanului *Viața dublă* indică faptul că textul asupra căruia Lovinescu a intervenit mai mult este prima narațiune, căreia îi oferă acum cel de-al treilea titlu succesiv. Mai mult, ponderea cantitativă a celor două romane precedente în această „ediție definitivă" este diferită; din cele o sută cincizeci de pagini ale primului roman (o sută cincizeci și una în „ediția a doua", *Comedia dragostei*) prozatorul reține doar șaizeci și șapte, operînd numeroase transformări la nivelul formei, modificînd, mai întîi, numele personajelor: Mab (Madeleine Mirande) devine aici Alina, iar Andrei Lerian — Andrei Negrea. Cea de-a doua secțiune a cărții păstrează titlul precedent, Lovinescu rescriind o sută douăzeci și patru de pagini din cele o sută șaizeci și cinci, cît avea romanul din 1920; cu mici modificări (numele cîtorva personaje secundare sînt schimbate: pe soția lui Ciprian Cornea o

---

[1] Romanul apăruse în 1929 la ed. Ancora, fiind reluat în 1936 în „Biblioteca pentru toți".

[2] Într-o „notă finală" a acestui text, publicat în 1919, citim următoarele: „Acest roman a mai fost publicat sub titlul «Aripa morții». Ediția de acum e aproape o nouă versiune atît prin îndreptarea formei cît și prin adaosuri și suprimări".

cheamă acum Lona și nu Alina, iar „bărbatul din urmă“ al Terezei se numește aici „d. plutonier Chirică“ și nu Popescu Ion), romanul *Lulù* participă mult mai substanțial decît *Aripa morții* la această „ediție definitivă“.

Două par a fi explicațiile acestor reluări și rescrieri ale unor texte precedente. Acest adevărat carusel al revizuirilor[1], care caracterizează prima etapă din creația prozatorului, privește, ca și în cazul nuvelisticii, calitatea procesului de elaborare a textului ; fiecare nouă rescriere este marcată de efortul *concentrării* materiei narative în jurul „intrigii“ : prozatorul relatează, mai ales, *ce* s-a întîmplat, renunță la detalii descriptive, căutînd dramatismul faptelor în mecanica faptelor înseși și nu în comentariul lor, făcut, de cele mai multe ori, prin intermediul vocii calificate a unei instanțe exterioare textului. Ideea conform căreia se realizează fuziunea celor două narațiuni în *Viața dublă* este aceea că un eveniment îl comentează pe altul, o dragoste naște o altă dragoste, totul se petrece și se explică în limitele acțiunii mecanismului complicat al vieții, acționat de „mîna destinului“, de acea „fatalitate“ a întîmplărilor care unește și separă imprevizibil pe oameni.

Explicația severității cu care Lovinescu își tratează textul din 1913, *Aripa morții,* trebuie însă pusă în legătură cu opțiunea scriitorului pentru „proza citadină“ ; *Aripa morții,* ca și „varianta“ sa ulterioară, *Comedia dragostei,* constituie cel mai „romantic“ text scris de E. Lovinescu, atît prin conturul dramatic al personajelor, cît, mai ales, prin prezența „rezonatorului“ zbaterilor sufletești ale eroului romantic : natura. În acest roman, Lovinescu vizează aproape toate ipostazele spațiului romantic, căutîndu-i „funcționalitatea“ prin raportare la trăirile personajelor sale. Peisajul devine aici, ca la romantici, o „stare de suflet“, punctînd devenirea ființei printr-o secretă corespondență cu viața acesteia, potențîndu-i experiențele existențiale : „Pe țărm luminile cătau ațintite la vaporul ce înainta cu părere de rău, lăsînd în urmă liniștea și dulceața

[1] În volumul *Crinul,* prozatorul rescrie cele trei narațiuni ale primei cărți, reluînd, în același timp, proza *Amfora* din *Scenete și fantezii* ; în *Aripa morții* introduce fragmente importante din amintita proză *Amfora,* din *Cetatea morții,* precum și din *O dragoste florentină* ; în *Comedia dragostei* rescrie *Aripa morții,* adăugînd mai mult decît suprimă (reia un fragment mai mare încă din *O dragoste florentină*), pentru ca în *Viața dublă* să rescrie romanele precedente.

nopții de toamnă. Sena, întunecată ca un brîu de mătase sclipitoare, curgea încropită. Parisul fremăta, privind la scoica ce luneca furiș pe valuri, sdrobindu-le. Podurile negre se desprindeau între șiragurile de lumină pîlpîitoare ca niște păsări de noapte". Peisajul *întunecat* al Senei care curge *încropită*, purtînd pe valuri vaporul ce înainta cu *părere de rău*, trecînd pe sub podurile *negre*, ca niște *păsări de noapte*, răspunde sufletului lui Andrei Lerian, agitat de presimțirea infidelității iubitei. Spațiul exterior este *cutia de rezonanță* a sentimentelor personajului : „Sufletul adormit al pădurii se deșteaptă, frunzele scrîșniră, șoptind parcă între dînsele. O pasăre ciripi amorțit ca în vis, pe un ram. O adiere trecu biruitoare printre foile ce-și înălțau cîntecul toamnei apropiate, apoi cădeau moarte. Toamna timpurie cu degetele subțiri desprindea frunzele ruginite. Bolta copacilor părea o criptă în care se odihneau sufletele simple ale frunzelor. Andrei suspină adînc" : *pădurea-criptă* este o imagine reflectînd dinafară gîndul lăuntric al morții cu care Andrei Lerian pătrunde sub bolta sa.

Spațiul exterior este *termenul referențial* al personajului, mereu căutat, mereu impus : „În sufletul lui Andrei se petrecea o mare prefacere. Era parcă un început de primăvară ; se dezgheța ; pămîntul se dezvelea de învelișu-i alb ; apele, încătușate pînă atunci de cristalul gheții, începeau a se rostogoli sprintene și voioase de a simți căldura soarelui. Pădurea fremăta, înfrunzită ; firicelele de iarbă verde încolțeau. În aer ceva de sărbătoare, primăvăratic. O viață nouă se răspîndea peste fire. Norii se risipeau în pale, lăsînd golul de sus curat și albastru. Andrei își ascultă sufletul, înviorat de această împrospătare, de aceste noi șoapte de viață, de această dezghețare. Se crezuse sleit ; își închipuise izvorul vieții secătuit. Și deodată, își simți pieptul bătîndu-i puternic ; ceața ce-i învăluise privirea se ridică, făcîndu-l să vadă cu alți ochi". Procesul prefacerii sufletești a lui Andrei Lerian, sub acțiunea tonifiantă a revelației iubirii, își află termenul de comparație în acest „început de primăvară", corespondența suflet-natură fiind aici totală ; pămîntul, apele, pădurea, firicelele de iarbă sînt imagini ale sufletului eliberat de gelozie (învelișul alb, cristalul gheții), întorcîndu-se cu toate fibrele spre văpaia sentimentului erotic (căldura soarelui) : „viața nouă" a naturii trimite spre „izvorul vieții secătuit" noi „șoapte de viață", pe traiectul acestei secrete corespondențe a eroului romantic cu

C-da 5552 coala 4

natura înconjurătoare. Nu doar „natura mamă“, dar și „cetatea“ este un spațiu referențial: „Se amestecă în mulțimea zgomotoasă. Văzîndu-se rătăcit în mijlocul gloatei, durerea singurătății îl încearcă. Nu numai că nu cunoștea pe nimeni, dar nici nu putea desluși un chip prietenos, doi ochi zîmbitori și ademenitori. Nimic, nimic. O mamă rotundă trăgea după ea cei șase copii ce se țineau de mînă; pretutindeni oameni necăjiți, scăpați de la lucru, femei istovite, lipsite de farmec, fete tinere cu ochi spălăciți, cu dinții puternici, cu mîinile mari. Andrei se gîndi la Mab, la nasul ei răsfrînt în sus, la gingășia mîinilor și a picioarelor“; peisajul străzii din Berna, în care Andrei Lerian caută un „chip prietenos“, un posibil motiv de amînare („doi ochi zîmbitori și *ademenitori*“) a clipei explicației cu Mab, nu-i poate oferi nimic pentru că, iată, femeile sînt „istovite“, „lipsite de farmec“, iar fetele au „ochi spălăciți“, „dinții puternici“ și „mîinile mari“: vindecător (natura) sau derizoriu (orașul), spațiul exterior rămîne mereu termenul de referință al trăirilor personajelor, oglindă fidelă a ființei care se întoarce cu sufletul în afară, căutînd izbăvirea, după ce a fost învinsă înlăuntru.

Cutie de rezonanță sau termen referențial, spațiul își dezvăluie funcția de *reflectare* a eului, de „corespondent“ al sentimentelor sale. Dincolo de aceasta, natura sau orașul reprezintă în *Aripa morții* factori de *activizare* a personajelor. Cele două funcții sînt complementare, întrucît oglinda spațiului exterior reflectă o imagine *dinamică*, surprinzînd ființa în dialectica devenirii sale interioare; oglindindu-i pe cei doi, spațiul le sugerează, în același timp, posibile „soluții“ de ieșire din situațiile-limită sau le „dictează“ trăirile.

Prima modalitate de realizare a acestei activizări este *avertizarea*; spațiul-avertizor are în text o dublă deschidere: una spre personaj și cealaltă spre cititor pentru că, înfățișîndu-se într-un anume fel la un anumit moment al evoluției „intrigii“, spațiul își avertizează, în aceeași măsură, „locuitorii“ (personajele) dar și „vizitatorul“ (cititorul) asupra celor ce vor urma: „Andrei și Mab stăteau pe o bancă din aleea de castani, privind spre orașul *mort*, întins la picioarele lor, și la luminițele ce se aprindeau, din cînd în cînd, pe munții îndepărtați. Jos, Aarul luneca, *negru*, nevăzut și nesimțit. *Nici o șoaptă nu venea din vale*. Pe alee, *pustiu*...“. Peisajul pustiu, cu accente „funerare“, provoacă o nouă dispută între cei

doi îndrăgostiți, anunțînd cititorul că momentul împăcării lor nu a venit încă. Alteori, peisajul sugerează depărtarea („Noaptea era frumoasă. Bolta cerului senin părea și mai depărtată") sau apropiata întîlnire a celor doi („Aerul era totuși străveziu ; depărtările se apropiau"). Cea mai fidelă imagine a funcționalității spațiului-avertizor în discursul narativ este oferită prin frecventele apariții ale verbelor *a pluti* și *a fîlfîi :* liniștea serii care se coboară în suflet „în bătăi de aripă", icoana iubitei care „plutește" în jur, lumina care „fîlfîie" în odaia părăsită, cuvintele de dragoste care „îi fîlfîiau în jurul capului închinat", frunzele care cad „fîșîind" pe bănci, crîmpeiele de viață care „îi fîlfîiau" în amintire, trimit la această imagine „obsedantă" a căderii și la zgomotul discret dar stăruitor al aripilor suferinței care bat în preajma lui Andrei Lerian și a iubitei sale. Sugestie a pericolului, „fîlfîirea", „plutirea", devin uneori provocatoare : „Era o noapte dulce, plină de taină. Notre-Dame zîmbea Senei, ale cărei valuri băteau cheiurile cu un *fîșîit* de aripi. Luminile *fîlfîiau* ca niște păsări de noapte ; *înfiorări treceau* prin ramurile copacilor. Un cîntec de dragoste *plutea* în aer ; păsările, trezite din somnul lor de pașii celor doi tineri, ciripeau supărate, și apoi adormeau din nou în suspin mulțumit. Noaptea *se legăna* parcă în bucuria vieții" : durerea pierderii dragostei se vindecă în fîșîitul tainic al nopții care provoacă dorința „bucuriei vieții", mai tare, mai aproape decît gîndul morții venit din suferință și sugerat de fîlfîitul amenințător al aripilor morții pe care Mab le simte bătînd peste „fruntea ei înghețată".

Cealaltă modalitate de activizare, mai importantă încă decît avertizarea, este *agresiunea* permanentă a spațiului : „Alături, pe pajiște, un mac părea o pată de sînge. Petalele lui de foc îi *trezeau* gînduri de patimă nebună, mireasma lui o pornea spre o visare dureroasă. Fața i se umple de umbre". Petalele de foc ale macului de pe pajiște, care provoacă patima („dragostea cu foc"), se identifică, din perspectiva funcționalității în text, cu orașul : „Prin rue Mouffetar simțiră un fior : casele păreau că se îmbină sus, geamurile negre îi priveau cu un zîmbet înghețat. Mab, tremurînd din tot trupul, se strînse lîngă Andrei. Brațul ei cald se lipi de brațul lui, o dulce văpaie trecu de la unul la altul...". Spațiul-agresor, intervenind în destinul personajelor pentru a le uni (casele care par că *se îmbină* sus constituie o imagine care nu mai sugerează,

ci „obligă“ la gestul atingerii, al apropierii) sau pentru a le „dicta“ trăirile, devine deseori un spațiu-opresor : „Împrejmuirea însă îl birui. — Miasmele apelor stătătoare, pustiul ce cădea din înălțimi, jalea palatelor nelocuite, liniștea înghețată a nopților fără lună, ruinele caselor fumurii îi trezeau tot mai mult icoana morții. Veneția îl înăbușea“. Dar ipostaza cea mai frecventă a agresivității „împrejmuirii“ este *spațiul-femeie,* prezent în proza lui E. Lovinescu încă de la nuvela de debut, *O dragoste florentină.* În *Aripa morții,* spațiul feminizat închide definitiv personajul masculin între cutele sale : „Negurile se lăsau tot mai grăbit, fîlfîind peste statuile *reginelor* Franței, peste avuzuri, aninîndu-se prin copaci. Andrei se întorcea acum spre casă, cu ochii plini de tot farmecul și de toată poezia grădinii încununate de amurg. În dreptul străzii Jean de Beauvais, o femeie se îndreaptă spre dînsul. Era Madeleine Mirande. O numeau Mab, în amintirea *reginei* Mab, care călătorea în văzduh trasă într-o coajă de alună, cu hățuri din pînza păianjenului, cu mînerul biciului din os de greier, cu o musculiță drept vizitiu... *Madeleine Mirande semăna cu fea Mab*“. Acest fragment, care consemnează clipa întîlnirii celor doi protagoniști ai romanului, își consumă substanța într-un spațiu feminizat, pătruns de poezia și farmecul „grădinii încununate de amurg“, cu imaginea dominatoare a statuilor reginelor Franței ; statuia, „icoana“ femeii împietrite dar, prin aceasta, glorificate, anunță ivirea celeilalte „regine“, vie, Madeleine Mirande care seamănă cu zîna (regina) Mab. Andrei Lerian va fi însoțit de acum de imaginea obsedantă a femeii : în decorul bucolic din preajma Parisului sau a Bernei se naște gîndul dragostei ce capătă „concretețe“ în fața „podului de la Kornhaus“ care „își înconvoia arcurile cu gingășii de femeie“ sau în „fuga“ sa la Veneția unde zeița din *Apoteoza* lui Paolo Veronese îi arată că „adevăratul suflet al Veneției“ este „suflet de curtezană ce se străvede pînă și în madonele lui Giovanni Bellini“. Dacă pentru Andrei Lerian spațiul-femeie este imaginea dominantă prin care spațiul exterior își împlinește funcția sa de activizare, pentru Mab, personajul feminin, acesta se substituie deseori bărbatului, dobîndind semnificațiile unui simbol falic : „Andrei, te iubesc ! Odaia mi-i presărată cu flori : liliacul alb, catifelat bate spre un galben ce scînteie ca o stea ; liliacul mauve bătînd spre trandafiriu zîmbește ; liliacul ametist se întristează ; liliacul mai cald și

mai închis, stropit parcă de picuri înghețați, plînge... Doamne, ce bogăție de culori, ce mireasmă dulce, *mîngîietoare, pătrunzătoare !...*".

Mai puțin frecventă, dar mai aproape de „tiparul" romantic, este funcția de *identificare* a spațiului : „Andrei își reluă vechea lui odaie, regăsindu-se în lucrurile ce-l înconjurau, în horbote, în cadre, în statuete, și mai ales în priveliștea ce se desfășura pe colinele din față, tinere și înverzite". Icoană a vieții, morții și dragostei, spațiul exterior (natura și orașul) se identifică total cu personajul care îl creează, fiind creat la rîndul lui de acesta : „Tu nu ești decît pentru că sînt și eu. Nu ești frumoasă, ispititoare decît în ochii mei. Privighetoarea nu cîntă în pădurile tale, ci în sufletul meu ; florile nu cresc în pajiștile tale ci în inima mea. Peste toate aruncăm broboada ființei noastre" ; spațiul și personajul se află într-o relație de geneză reciprocă, pentru că natura legăturii lor este una erotică : cei doi se privesc în oglinzi ce stau față în față, unindu-se într-o stare de suflet al cărei sens este căutarea imaginii unuia pe chipul celuilalt.

Dacă acesta este cadrul desfășurării firului epic, „intriga" romanului *Aripa morții* pleacă de la semnificațiile unei scene-pivot, plasată de narator în primele pagini ale cărții sale : este declarația de dragoste a lui Mab :

„— Iubite, vino ! Mi-e frică de dragostea mea ! Vino ! Ispitirile mă copleșesc și sînt slabă : vino ! Revărsarea florilor îmbătătoare îmi trezește setea cuvintelor de dragoste ! Glasul scăzut și ochii ce mă învăluie în privirea umedă a dragostei, strigătul biruitor al vieții dinprejur îmi răvășesc sufletul în care tu nu mai semeni nici o vorbă de iubire.

Vino, iubite, făptura mea întreagă a fost a ta. Tu mi-ai dat bucuria de a trăi ; tu m-ai făcut să cînt încet povestea întremării mele sufletești. Sînt încă a ta. Ai zîmbit și m-ai luminat. Mi-ai vorbit și am tresărit ; mi-ai întins mîna și m-am cutremurat. Te-am socotit mai presus de trecut, îndreptîndu-mă spre tine. Crezînd că bucuria vieții mele ar fi să-ți fiu dragă, m-am trudit să-ți cîștig dragostea... Am priceput mai tîrziu că mai e o bucurie de a da din bogăția ta sufletească, fără să ceri nimic în loc, și n-am mai nădăjduit nimic... Dar acum, cînd ispitele dragostei rătăcesc din nou în jurul meu, mi-e frică !

Uite, în astă seară, deşi m-ai înşelat, mi-e încă dor de tine, neînvinsul dor de a te simţi mereu aproape... Ocroteş-te-mă. Lasă-mă să mă adăpostesc în braţele tale; lasă-mă să ascult bătăile puternice ale vieţii tale; dă-mi putere din puterea ta! Apropie-te; cuprinde-mă la piept şi mîngîie-mă: viaţa îmi întinde mreje viclene...".

Declaraţia de dragoste a femeii are doi destinatari: iubitul infidel, Claude Bertin (destinatarul explicit) şi viitorul iubit, Andrei Lerian (destinatarul implicit). Discursul lui Mab este structurat în cîteva secvenţe care cuprind întreg destinul personajului, deschizînd epica romanului:

A. Ispita

Prima secvenţă vorbeşte despre ispita care „copleşeşte" prin *prezenţa* lui Andrei Lerian; femeia se cere cucerită într-un „turnir" în care „cavalerul" nu are ca adversar decît imaginea *absentă* a unei iubiri consumate. Acţiunea spaţiului provocator, agresiv (florile îmbătătoare *trezesc* patima care răspunde strigătului biruitor al vieţii dimprejur), se conjugă cu aceea a „glasului scăzut" şi a privirii ochilor ce învăluie sufletul răvăşit („privirea umedă a dragostei"). Mab solicită un sprijin îndepărtat, iluzoriu, pentru a-l obţine pe cel apropiat, posibil; pateticul „vino!" nu se adresează atît absentului Claude, cît „prezentului" Andrei, iar marca forţei acestei prezenţe este oferită prin regimul verbal care structurează secvenţa: Mab se rosteşte aici numai la timpul prezent.

B. *Povestea vieţii*

Orice dragoste începe cu relatarea trecutului, partenerul fiind, mai întîi, confesor. În puţine cuvinte, Mab îşi povesteşte trecutul „îndepărtat" al cărei eveniment notabil este o căsătorie eşuată, ca şi pe cel „apropiat"; asupra acestuia insistă mai mult în faţa viitorului partener, accentuînd pe ideea *dragostei-jertfă*, a trudei întru cîştigarea dragostei şi pe aceea a *dragostei ca legătură mistică*, iluminare; ambele ipostaze ale sentimentului erotic devin, pentru abila Mab, dovezi ale lipsei sale de participare, estompînd imaginea unei iubiri pasionale cu Claude (posibilul resort declanşator al geloziei lui Andrei Lerian, destinatarul vizat de discursul femeii.): timpul trecut nu este decît un instrument folosit pentru „modelarea" imaginii prezente.

C. *Trecutul viitor*

Această secvență deschide pista firului epic: „Am priceput mai tîrziu că mai e o bucurie de a da din bogăția ta sufletească, fără să ceri nimic în loc, și n-am mai nădăjduit nimic...". Se cuprinde aici „istoria" dragostei-jertfă pentru Jean Vimont, intrusul care, deși absent, devine o prezență copleșitoare, instaurînd între cei doi un „regim al suferinței". Gelozia lui Andrei Lerian, „deturnată" abil de la „obiectivul" Claude, se va dezlănțui asupra absentului Jean. Nu dragostea — iluminare pentru cuceritorul Claude va acționa asupra suspiciosului Andrei, ci dragostea-jertfă, această „bucurie de a da din bogăția ta sufletească, fără să ceri nimic în loc", pe care o declară cu patos Mab; și aceasta pentru că idila cu Claude, o dată consumată, îi oferă lui Andrei o femeie cu disponibilități erotice intacte, în timp ce jertfa pentru Jean „cel vrednic de milă" îi „înjumătățește" cucerirea. Romanul *Aripa morții* este povestea geloziei lui Andrei Lerian provocată de „altruismul" iubitei sale care încetează a fi astfel *numai* a sa.

D. *Forța ispitei prezente*

Secvența finală consacră forța de atracție a ispitei, iar „discursul îndrăgostit" al lui Mab se adresează mai direct celui prezent; „neînvinsul dor de a te simți mereu aproape", neprezent; voia de a fi „ocrotită", „adăpostită" între brațele „puternice", invitația-rugă a „apropierii", a „mîngîierii" — totul se adresează prin destinatarul explicit (Claude), celui implicit (Andrei Lerian); copleșită de „ispitiri", Mab se lasă prinsă între „mrejele viclene" ale vieții: discursul care declară dragostea, eliberează și recuperează, în același timp, disponibilitățile erotice, pentru o clipă pierdute, dragostea declarată (lui Claude) fiind, prin aceasta, una înșelată (cu Andrei) pentru că, iată, după rostirea discursului-rugă, cei doi „porniră din nou tăcuți, dar *cu sufletele apropiate*".

În replică, Andrei Lerian își rostește și el discursul-rugă în care folosește aceleași „elemente compoziționale" ca și Mab:

„Andrei își simțea inima bătînd. Din bătăile ei repezi se închegă o *rugăciune* ce i se ridică în ochi ca un *fum de tămîie* :

— Ai venit, și am tresărit. Nu mă iubești încă, dar lasă-mă să-ți sorb privirea drăgăstoasă, ce mă face să tresar...

Nu mă iubeşti încă, dar îţi mulţumesc că ai venit să-mi împrospătezi în inimă dragostea, pe care o simt sosind. Mă apropii de tine, mă fac mărunt. Nu mai îndrăznesc să-mi ridic chipul; inima îmi bate. Nu voi să ştiu dacă şi inima ta îţi bate pentru mine. Mi-e frică. Nu te întreba nici tu. Aşteaptă. Dar pînă atunci vino! Lasă-ţi coaja de alună şi vino! Iar Mab ascultă *ruga* ochilor, şi căzu în braţele deschise...".

Dacă Mab „se temea" de „glasul scăzut" şi de ochii „învăluitori" ai lui Andrei, acesta cade pradă „privirii drăgăstoase" care îl „face să tresară"; acelaşi discurs-rugă, aceeaşi „sanctificare" a fiinţei iubite („Mă apropii de tine, mă fac mărunt. Nu mai îndrăznesc să-mi ridic chipul; inima îmi bate", iar, dincolo, cu cuvintele lui Mab: „Ai zîmbit şi m-ai luminat. Mi-ai vorbit şi am tresărit; mi-ai întins mîna şi m-am cutremurat"), acelaşi patetic „vino!", aceeaşi voluptate a cedării sub acţiunea catalizatoare a cuvintelor. Din simpla comparare a celor două discursuri se pot individualiza cîteva elemente ale unui „model" erotic pe care prozatorul îl va folosi în toate romanele sale; reţinem, dintre acestea, ideea dragostei ca jertfă, care va reapare ulterior în toată proza sa şi aceea a dragostei ca legătură mistică, iluminare, pe coordonatele căreia Lovinescu îşi structura nuvela *O dragoste florentină*[1]. Asupra acesteia din urmă naratorul insistă cu deosebire în *Aripa morţii*: Andrei ar vrea ca tot ce simte „să ajungă pînă la Mab, ca o rugăciune", Yvette, venind spre „cuibul dragostei", oficiază „cu pasul sigur, de preot încărcat cu odăjdiile", iar pădurea în care se petrece „adoraţia" seamănă cu o biserică: „Mesteacănii îşi tremurau frunza simţitoare ca o sensitivă; brazii se înălţau viguroşi şi drepţi. Andrei porni prin aleea, ce se lărgi deodată, străjuită de fagii tot mai înalţi, tot mai tufoşi, îmbinîndu-şi creştetele. I se păru că intră într-o biserică mişcătoare, aşternută cu frunze lucii şi acoperită sub bolta de ramuri, ce se clătinau ca nişte clopoţei subţiri".

Dacă din discursurile-rugă ale celor două personaje se dezvoltă intriga romanului, comentariul său se constituie prin

---

[1] În *Comedia dragostei*, „varianta" ulterioară a romanului *Aripa morţii*, prozatorul reia, dealtfel, întregul discurs al predicatorului-îndrăgostit, rostit, în domul Santa Maria del Fiore, în faţa mulţimii în care se afla şi nehotărîtul Leon.

intermediul vocii calificate și calificante a naratorului (critic) care raportează trăirile celor doi la un reper cultural ce capătă valoarea unui referent ; această rațiune a intervenției sale reprezintă încă una dintre „invariabilele" prozei lovinesciene : „aripa fatalității" nu este decît o convenție romanească pentru că naratorul este adevăratul posesor al firelor destinului personajului : „Cuvintele dau trup umbrelor ; prin înțelesul lor mărginit, împrăștie viață peste ceea ce s-ar risipi altminteri ca un sul de fum ; rostite, ele sădesc noi gînduri pe care nu ni le bănuiam. *Nici Andrei n-ar fi voit să frîngă duioșia tăcerii*" ; așa este „modelul", nu altfel trebuie să i se întîmple eroului investit cu calitatea de a-l re-prezenta.

Mai mult încă decît aceste intervenții, destul de frecvente, ale vocii auctoriale, despre valoarea exemplificatoare a reperului cultural vorbește „scena de la teatru" în care Andrei Lerian devine victima a ceea ce aș numi *fatalitatea literară* care îi guvernează existența. Zdrobit de „povara gîndurilor dulci și vrăjmașe" și de presimțirea infidelității lui Mab, Andrei caută o clipă de uitare în sala teatrului. Numai că „mîna destinului" îl așează pe același loc de unde văzuse, însoțit de Mab, *Oedip Rege ;* acum, asistă la reprezentația cu *Le Passant* al lui François Coppée, dar alături stă „o bătrînă care își făcea vînt, suflînd greu", cu „chipul șters, brăzdat de cute viclene". *Fiorul tragic* simțit *atunci,* lîngă Mab și în fața tragediei lui Oedip, nu se poate compara cu *stinghereala* pe care o simte *acum,* urmărind „cîntecul de jale al Silviei către cîntărețul florentin" ; distanța dintre cele două momente, cu trăirile lor deosebite, se măsoară, în ordine culturală, de la valoarea lui *Oedip Rege* la aceea a piesei lui François Coppée : bătrîna cu chipul șters nu poate fi Mab, tragedia adevărată nu poate fi „cîntec de jale", așa cum „fiorul tragic" nu poate fi „stinghereală".

După ce se sting acordurile „cîntecului de jale" din piesa lui François Coppée, în partea a doua a spectacolului, Andrei Lerian urmărește farsa al cărei erou ridicol este Boubouroche ; despre acesta, vocea calificată a criticului-narator oferă cîteva amănunte menite să explice reacțiile personajului său : „În Boubouroche se încheagă una din înfățișările tragice ale sufletului omenesc : bunătatea și slăbiciunea bărbatului călcate în picioare de viclenia femeii ; încrederea revărsată peste hotarele îngăduite ; orbirea dragostei izvorîtă din nevoia de a

iubi..." Boubouroche, bărbatul „încornorat", tragic și comic în naivitatea lui, reprezintă pentru Andrei exemplul ridicolului căruia simte că i-ar putea deveni și el victimă ; de aceea, Andrei este solidar cu Boubouroche, îl compătimește sincer, ca pe sine însuși și hohotele de rîs ale spectatorilor îl fac să sufere : Andrei Lerian iese din sala teatrului uitînd „fiorul tragic" și „jalea" din cîntecul Silviei, însoțindu-se cu Boubouroche. Farsa jucată acestuia de soția sa, Adela, va deveni „fatalitatea" lui Andrei, care, iată, este una „literară" ; ridicolul situației „de pe scenă" a lui Boubouroche „contaminează" trăirea „din viață" a personajului, îi „stigmatizează" destinul [1]. Existența sa parcurge un traiect „literar" pentru că reperul ei permanent este un personaj literar, Boubouroche, iar călătoriile lui Andrei întru vindecarea sufletului constituie drumuri prin literatura autorului său : la Veneția „trăiește" textul *Cetatea morții* din volumul *Scenete și fantezii,* iar la Florența îl înlocuiește în brațele Igeei pe Leon din *O dragoste florentină.*

Scena-pivot, identificată în discursul-rugă al lui Mab, constituie „modelul" epicii romanului ; „scena de la teatru" îi oferă pe acela al personajului lovinescian. Ieșind din sala teatrului, răsunînd de hohotele de rîs ale spectatorilor, Andrei Lerian „se agață" de semnificația farsei : „Amintirea lui Boubouroche îl tulburase : ca și dînsul se simțea *slab* și iertător. Se poate întîmpla și celor *tari* să fie înșelați, dar ei nu iartă. Ar fi trebuit să plece ca un om cinstit, cu fruntea sus : să sufere, dar să nu ierte, să sufere, dar să smulgă din suflet pentru totdeauna chipul nevrednic. El, dimpotrivă, aștepta înfrigurat clipa întîlnirii". Experiența „de pe scenă" a lui Boubouroche se aseamănă cu aceea „din viață" a lui Andrei ; gîndurile sale, constituind un discurs generalizator pornit de la o experiență particulară, sintetizează esența raporturilor dintre personaje : acestea sînt „raporturi de putere" cu termenii inversați : „Sînt bogat și îmi pot risipi prisosul fără frică de a-l istovi vreodată. Sînt bogat și mîndru de bogăția mea pe care o știu nesecată ! Pe tine te plîng... Ți-i sufletul sleit. Ți-am dat patru ani de fericire. *Nu sînt cuceritor,* dar e mai fru-

---

[1] Schimbarea titlului romanului în *Comedia dragostei* trebuie văzută ca un indiciu, oferit de autorul însuși, asupra esenței raportului dintre destinul „de pe scenă" al lui Boubouroche și cel „din viață" al lui Andrei Lerian, un semn al „fatalității literare" pe dimensiunile căreia evoluează personajul lovinescian.

moasă soarta mea de *invins* decît trofeele tale de *invingătoare*". Raportul bărbat/femeie își dezvăluie dinamica interioară prin acest transfer continuu de calități „masculine" și „feminine" de la un termen la celălalt; învinsul este învingător, iar învingătorul — învins, după cum personajul privește în oglinda realității cu „normele" sale sau în aceea interioară, a sinelui dominat de pornirile inconștientului, urmărind mereu trăirea de „excepție". Existența lui Andrei Lerian este o continuă căutare a femeii ocrotitoare, a *„femeii-bărbat"*: „Se gîndea la trecutul lui lipsit de dragoste, la viața lui în care nu simțise încă *stăpînirea* învăluitoare, *ocrotitoare* a unei femei, la tinerețea fără soare". Această *slăbiciune feminină* a lui Andrei, prima componentă a structurii personajului masculin lovinescian, este un dat ereditar: „Mama îi murise demult, de cînd era mic. Își aducea aminte de ea ca de ceva nelămurit: o vedea cu părul negru tupilat pe tîmple, cu chipul ei dulce și nepăsător, cu fruntea brăzdată de cute timpurii, cu resemnarea întipărită în toată ființa ei molcomă, potolită... Cîteodată simțea chiar învăluirea ochilor ei visători, duioși, al căror farmec și poezie plutitoare le moștenise și el...". Cu această moștenire a resemnării și poeziei „plutitoare", Andrei caută în femeia-iubită atributele femeii-mame, firea și copilăria personajului modelîndu-l, investindu-l cu calități feminine: pe Mab „o scăpase totuși, deși putea să piardă pentru totdeauna un prieten .O făcuse din omenie; îi *alinase* durerea unei iubiri înșelate; o *ținuse la sîn* fără s-o iubească; îi ștersese lacrimile cu o *mînă de femeie;* îi *închisese rana* sufletului necăjit". Femininul Andrei Lerian nu face parte dintre cei tari, „se înjosește, dar nu se poate împotrivi", ar vrea „să fie tare, și era slab", rămîne mereu singur, răsfrînt asupra lui, *sfios:* „Sfiiciunea îl fereca: o sfiiciune amestecată cu o mîndrie pe care n-o putuse încă birui".

Revelația acestei „slăbiciuni" rănește orgoliul masculin și instaurează acel *gînd al morții* care îl va stăpîni, mai tîrziu, și pe Bizu: lipsa scopului, a energiei masculine („N-am nici un țel în viață. Nu cred în dreptate, în adevăr, în dragoste, nici chiar în ban. Nu cred în alții și nici în mine"), provoacă apariția acestui gînd al morții, al unei morți „spectaculoase", în gustul romanticilor; numai că Andrei Lerian nu-și poate duce gîndul pînă la capăt pentru că îi lipsește tăria de a o face, slăbiciunea sa feminină anulînd orice posibilitate de

realizare a acestui ultim şi derizoriu „scop“ : dorinţa morţii „spectaculoase“ dispare în faţa altui gînd, mai tare, acela de a fi ridicol în felul lui Boubouroche. Iată o secvenţă care stabileşte exact relaţia între „aspiraţie“ şi „realizarea“ acesteia :

A. *Proiectul*

„Apa îl ispitea ; somnul pe sînul ei săltăreţ nu-l înspăimînta. Va ocoli astfel moartea înceată ; risipirea migăloasă a vieţii ce se stinge în fiecare zi în mii de lucruri, se va şterge deodată în veşnicie. Nimeni nu-i va vedea trupul însîngerat ; nimeni nu-i va arunca mila din treacăt. Din neant venise, în neant se va duce. Nimeni nu-i va plînge la căpătîi. Nu va rămîne după el nici o urmă, nici o piatră de mormînt, care să-i statornicească amintirea în ochii oamenilor“. Andrei Lerian doreşte nu o moarte, ci o *dispariţie,* cu gîndul ascuns că aceasta, prin lipsa „urmelor“, va fi, pentru ceilalţi, pentru Mab în primul rînd, cu atît mai dureroasă ; piatra de mormînt i-ar putea statornici „amintirea în *ochii* oamenilor“, în timp ce „neantul“ înspăimîntă *gîndul* acestora ; murind ar deveni o *amintire,* care s-ar putea pierde în uitare, în timp ce dispărînd, imaginea sa ar putea deveni o *obsesie* pentru Mab : moartea aduce ireparabilul, în vreme ce dispariţia menţine întreagă posibilitatea (pericolul) revenirii.

B. *Realitatea*

„Dar dinainte nu era marea ci un lac. Îl vor scoate umflat, îngrozitor la vedere. Andrei se înfioră gîndindu-se la cuţit“. Realitatea nu-i poate oferi însă decît o moarte ridicolă ; lacul nu poate fi o mare, neantul nu este un loc oarecare : gîndul morţii, al dispariţiei de fapt, este anulat de realitate. Altădată, lăsîndu-se „cucerit din nou“ de acelaşi proiect al sinuciderii, „privi spre un copac şi se îngrozi. Aşa, nu. Mai bine viaţa. Atunci cum ?“. Întrebarea, acest *cum* care revine mereu, rămîne fără răspuns : nici Andrei Lerian, nici Bizu, nu vor afla vreodată *locul* „favorabil“ pentru că „feminitatea“ lor este totală.

Slăbiciunii feminine şi gîndului morţii li se alătură, în structura personajului masculin lovinescian, *plăcerea suferinţei* ; bănuind sau aflînd adevărul, destinul lui Andrei Lerian rămîne guvernat de suferinţă : „Iubea ; simţirea lui mergea către altcineva ieşind din îngustimea fiinţei lui... Fusese bun cu Mab ; ea însă îl răsplătise rău. Se jertfise pentru ferici-

rea ei și acum îl lovea în plinul pieptului. O undă de duioșie îi străbătu ființa; îi era milă de sine. Își desfăcu pieptul zicînd: lovește! *Simțea parcă o plăcere, suferind pentru dînsa*...". Lui Andrei Lerian, nefericitul din dumbrava tuturor fericiților, îi place nespus propria-i suferință, o caută cu credința îndrăgostitului care crede că el iubește mai mult decît celălalt, *jertfindu-se* astfel: personajul alege însă această dragoste-jertfă nu fără gîndul compensatoriu că „o suferință răscumpără pe alta".

O altă componentă esențială a structurii personajului masculin din proza lui Lovinescu este *viața în și prin trecut*; refuzîndu-i-se deopotrivă forța masculină dar și realizarea gîndului morții, dominat de acea voluptuoasă plăcere a suferinței, Andrei Lerian, ca și Bizu, se refugiază în trecut: între *a fi* și *ar fi putut fi* personajul alege condiționalul trecut. Totul trebuie să devină trecut pentru ca, pus sub semnul condiționalului, să poată fi trăit: „tot ce nu trăise cînd *trebuia*, tot ce lăsase să treacă nefolositor, i se ridica în suflet limpede, viețuitor, cu o realitate mai puternică decît cea adevărată... Toate clipele al căror rost nu-l înțelesese, toate priveliștile ce se desfășuraseră grăbite, erau chemate acum la o viață nouă". A trăi *acum* ceea ce n-a fost trăit *atunci* înseamnă a trece totul prin filtrul închipuirii; întrebarea la care nu poate răspunde Andrei Lerian este aceasta: „Trăiesc ori nu trăiesc?". Prezentul său este un trecut continuu, iar istoria sa este una mereu repetabilă, purtînd „întipărirea lucrurilor făcute și simțite într-o vreme pe care n-o putea statornici în noaptea trecutului": Andrei Lerian, ca și Bizu, este „un logodit al amintirilor".

Între aceste dimensiuni „romantice" ale personajului său masculin, Lovinescu introduce și una „clasică", dezvăluită în limitele conflictului dintre „inimă" și „datorie". Andrei Lerian pătrunde în cîmpul magnetic al „privirii drăgăstoase" cu prudență și cu multe rețineri, „cumpănindu-se între îndemnul inimii lui însetate de dragoste și datoriile prieteniei"; înainte de a ceda chemării din privirile lui Mab, Andrei își amintește că „era prietenul lui Claude"; are de ales între „datoriile prieteniei" pe care „voia să le cinstească" și „tulburarea" sentimentului erotic: ca și personajul „clasic", Andrei Lerian cade în „mrejele viclene" ale vieții (sentimentului) dînd vina pe „împrejurări": „Vinovate sînt împrejurările ce ne pun deodată între inimă și minte, între inimă și datorie".

Structura personajului feminin lovinescian este mult mai puțin complexă ; rolul esențial al „femeii-bărbat“ este acela de a compensa în dezvoltarea firului epic calitățile pe care nu le are partenerul : Mab își exercită „masculinitatea“ ocrotindu-l pe Jean Vimont care „nu poate trăi fără sprijinul meu“, așa cum Yvette, cea care „avait deux amoureux / L'un était jeune et l'autre vieux“, îl mîngîia „cu vorbe dulci, blînde“ pe femininul Andrei, „*îmbărbătîndu-l* cu vorbele ei cuminți, înțelepte, înduioșătoare, cu pildele luate din lungile ei încercări“. Mab are de ales între doi bărbați a căror „calitate“ esențială este slăbiciunea : Jean Vimont și Andrei Lerian. Primul însă își declară neputința de a trăi fără sprijinul ei, în timp ce Andrei Lerian are „o mîndrie pe care n-o putuse *încă* birui“ ; Mab se lasă înșelată de „aparența masculină“ a lui Andrei („O femeie nu iubește pe omul care-i cerșește dragostea. Se poate înduioșa de el, dar dragostea îi merge către cei *tari*. Te-am iubit pe tine pentru că *am simțit în tine un om*“, îi mărturisește acestuia în decorul bucolic de la Jolimont), *jertfindu-se* pentru Jean Vimont : ea își întreține această dragoste-jertfă din nevoia de a ocroti : „Nu e nici o asemănare între dragostea mea pentru tine și pornirea de ocrotire ce am pentru Jean“. Personajul feminin lovinescian este cel care *trăiește*, în timp ce personajul masculin își *închipuie* că o face ; Mab, ca și Yvette, are asupra lui Andrei Lerian ascendentul experienței de viață, trăite, al „lungilor ei încercări“, care anulează „norma“ pentru a instaura „excepția“ : între aceste repere evoluează mereu raporturile dintre personajele lovinesciene, Andrei Lerian pierzînd-o pe Mab pentru a o regăsi în Lulù.

În „ediția definitivă“, E. Lovinescu rescrie romanul *Lulù* aproape în întregime, preferința sa pentru textul din 1920 trebuind a fi căutată, cum spuneam mai înainte, în opțiunea pentru proza „citadină“. Puține și aparținînd unui plan narativ secundar sînt coordonatele comune cu *Aripa morții* ; doar personajul masculin Andrei Lerian pare a evolua în limitele aceleiași structuri temperamentale și doar cîteva idei, fără o incidență deosebită asupra intrigii textului, revin în *Lulù* : sugestia unei „complicități a forțelor ascunse ale naturii“ care îl aruncă pe Andrei Lerian în „pustiul“ unei drame existențiale asemănătoare, ca intensitate a trăirii, aceleia consumate în experiența erotică „Mab“, ideea că lumea există *în și prin noi*, marginile universului rămînînd mereu „tot în

marginile conştiinţei noastre" şi numai parţial semnificaţia iubirii ca legătură mistică. Lulù, ca şi Mab, devine, pentru Andrei Lerian, un „obiect de cult" în faţa căruia simte necesara „timiditate"; dragostea transfigurează totul aducînd „marea iluminare" şi, în acelaşi timp, produce acea „transmutaţie a valorilor" care inversează raportul „normal" dintre personajul feminin şi cel masculin, instaurînd „excepţia": „Se gîndi la importanţa frumuseţii fizice în amor. Nu se raporta, fireşte, la dînsul; privea chestiunea din punct de vedere general. Impresionînd, frumuseţea poate determina o mişcare sentimentală; n-o poate însă susţine numai prin resursele ei. Mai tîrziu nu are nici o importanţă. Fizicul devine indiferent. Linia cea mai diformă pare firească, concurgînd prin tributul ei obscur, la *marea iluminare ce transfigurează totul*. Amorul e o transmutaţie a valorilor. Un om nu iubeşte cu adevărat decît atunci cînd confundă într-o egală *adoraţie* defectele şi calităţile iubitei sale"; *adoraţia* lui Andrei Lerian înseamnă, ca şi în *Aripa morţii, participare totală,* supunere necondiţionată în faţa imprevizibilului sentimentului erotic care lucrează „obscur", dar şi *orbire,* pentru că „marea iluminare" *trans-figurează* realitatea, anulînd luciditatea care o poate *des*-figura: numele lucidităţii este purtat aici de *frivolitate* pentru că, iată, Andrei Lerian îşi idealizează obiectul dragostei din „lipsă de frivolitate, văzînd în orice iubire o *legătură mistică,* usque ad mortem".

Dimpotrivă, femeia, Lulù, cunoaşte căile prin care poate deveni în ochii celorlalţi un „obiect de cult"; la ea, dragostea nu mai este „adoraţie", ci *strategie:* „Păşea sfioasă şi totodată *sigură* de oficiul ei divin, de simbolul fiinţei ei graţioase, cu gestul solemn al unei reînoiri a naturii. Paşii se îndesau în nisipul fin şi silueta ei creştea; din fundul îndepărtat al parcului părea un sol al luminii ce se apropia". Lulù *alege* momentul şi cadrul apariţiei sale în faţa celor ce o admiră; ea le apare celor de pe terasa parcului (Andrei, Diomò, Ciprian şi Colea) ca un simbol al primăverii, catalizînd sentimentul erotic, pentru Diomò, Ciprian şi Colea (cei care o cunosc pe *adevărata* Lulù) şi provocînd adoraţia lui Andrei Lerian („necunoscutul", cel care vede în Lulù re-prezentarea unei imagini interioare idealizate a femeii): pentru unii *simbolul* este „viu şi tangibil", pentru Andrei el rămîne de neatins, imaculat „sol al luminii".

Dacă pentru Andrei resortul legăturii mistice, al dragostei, este *adorația*, pentru Lulù acesta se identifică cu *păcatul* : „Păcatul ce plutea pretutindeni o împresură, învăluind-o în mistere. Mergînd la biserică, ai fi crezut că se duce la o întîlnire" ; privirea lui Andrei trece dincolo de această sferă a păcatului, care o „împresoară" pe Lulù, pentru a o ridica deasupra, în locul icoanei : iubind-o pe Lulù, adorînd adică păcatul, Andrei Lerian repetă, fără să știe, orbit de „marea iluminare", destinul ridicol al lui Boubouroche. Distanța, într-o ordine a trăirii dar și în una „literară", dintre cele două moduri de a iubi, se regăsește în dinamica raportului care se creează între *plăcerea* și *suferința* dragostei : „Netrăind numai prin simțuri și prin îndestulări imediate, ci mai ales prin ecouri cerebrale și sentimentale, sufletul fixează diferit formele primare ale vieții : plăcerea e rapidă, violentă, se satisface prin sine și dispare fără urmă ; durerea se spiritualizează. Nu e numai un fenomen material ; devine repede o obsesiune intelectuală". Așadar, *durerea* se spiritualizează, devine *subiect* al literaturii, în timp ce *plăcerea*, „rapidă", „violentă", nu poate fi decît unul dintre *obiectele* sale ; personajul masculin constituie subiectul prozei lovinesciene tocmai pentru că *suferă* (Leon, Andrei Lerian, Bizu, Eminescu), în timp ce personajul feminin nu este decît un obiect de studiu pentru că existența sa este o continuă căutare și robie a *plăcerii* (Igea, Mab, Lulù, Elvira, Rosina, Diana, Mili, Silvia, Mite, Bălăuca).

Prin direcțiile sale esențiale de dezvoltare, *Lulù* constituie o replică „citadină" la mult prea romanticul text precedent, *Aripa morții*[1]. Prima modificare importantă privește corelația personaj-natură care în *Aripa morții* reprezenta una dintre „cheile" narațiunii, oferind acolo „cadrul" și „stimulentul" trăirilor lui Mab și Andrei Lerian. În *Lulù*, funcțiile spațiului exterior (peisaj și oraș) sînt preluate de *discurs* ; tot ceea ce făcea natura romantică în *Aripa morții* face conversația în *Lulù* : dacă în romanul anterior firul epic se desfășura pe spații largi, cu prezența pasivă ori participarea agresivă a peisajului, în *Lulù* aproape totul se consumă în inte-

---

[1] Nu altfel trebuie interpretat titlul „ediției definitive", *Viața dublă* ; nu „viața dublă" a lui Andrei Lerian se scrie aici, ci viața dublă a unei femei și, dintr-o perspectivă mai largă, viața celor două ipostaze ale feminității : „demon" (Lulù) și „înger" (Mab alias Alina).

rioare (sala de la cazino, salonul de primire al lui Lulù, camera de la Hotel Astoria), în parc (ipostază a naturii „organizate", inexpresive, citadine), printre cuvinte provocatoare, mînuite de „maeştri" ai conversaţiei, „regizorii" destinelor lui Andrei Lerian şi Lulù. Cei care stăpînesc „arta conversaţiei" (Ciprian Cornea, Alexis Diomò) conduc intriga şi manevrează „jucăriile mecanice", pe cei care nu ştiu să comunice decît prin tăceri „expresive" (Lulù şi Andrei Lerian). În *Lulù*, discursul oratorului, al „maestrului", cumulează funcţiile naturii din *Aripa morţii*, adăugîndu-le puterea de penetraţie a insinuării ; el, discursul, poate fi în acelaşi timp cutie de rezonanţă, termen referenţial sau de identificare (*reflector*, adică), factor de activizare al trăirilor personajelor vizate de orator : discursul este aici cadrul, punctul de plecare al intrigii şi comentatorul evenimentelor.

Primul, în ordinea apariţiei în naraţiune, dar şi a importanţei sale, este *discursul-prezentare*. Acesta este rostit de Ciprian Cornea, „Maestrul", în două variante care constituie şi cele două scene-pivot în jurul cărora se structurează întreaga materie epică a romanului ; mai întîi, este prezentată Lulù, apoi este făcut cunoscut Andrei Lerian, prin vocea acestui „regizor" abil în faţa căruia „actorii" trebuie să joace „comedia dragostei"[1]. Iată discursul-prezentare a lui Lulù, rostit în sala de la cazino de Ciprian Cornea pentru „prietenul" său, Andrei : „Doamna ? Nu ţi-am prezentat-o... De ce să-ţi mai spun cum o cheamă ? Priveşte-o : e încîntătoare. Numele îi stă scris pe colţul buzei umede, i se afundă în gropiţele obrazului, i se urcă pe tîmplă pe un fir auriu, i se încolăceşte în părul blond, i se scufundă apoi în unda senină a ochilor. Natura e un coroplast divin ; dintr-un material atît de fragil a creat statuete de o graţie nepieritoare. Iat-o : poate fi şi o păpuşă de Nürenberg, cu genele lungi şi cu albăstrimea de cobalt a ochilor, cu gesturi pudice şi mecanice ; poate fi şi Fecioara, prin ovalul pur al figurii, prin candoarea privirii — o fecioară în aşteptarea Bunei-Vestiri ; şi pentru cine vede forma plină şi ascunsă a sînului şi linia şoldului poate fi

---

[1] Structura dramatică a acestui roman apare cu atît mai evidentă cu cît, după apariţia textului epic, E. Lovinescu şi Hortensia Papadat-Bengescu au realizat o „dramatizare" care respectă întocmai substanţa şi intriga romanului : piesa *Lulù* s-a reprezentat în anul apariţiei romanului, 1920.

și o Veneră, — voluptatea zeilor și a oamenilor". Ciprian Cornea, Maestrul, își construiește cu abilitate discursul-prezentare a lui Lulù, accentuînd asupra acelor aspecte care răspund nevoii de idealitate a prietenului său; prin aceasta, el expune „regia" la „comedia dragostei", jucată de doi actori — măști dintr-un alt spectacol, vizionat altădată de Andrei în sala unui teatru din Paris: Lulù este Adela, iar Andrei este Boubouroche. Iată cele două secvențe ale discursului-prezentare, expediate pe adresele celor doi destinatari diferiți:

A. *Păpușa, Fecioara*

Prima secvență se adresează lui Andrei Lerian; femeia din fața sa prinde contur prin referința Maestrului la cei doi termeni de comparație care nu „concretizează" obiectul descrierii, ci îl „idealizează": Lulù *poate fi (este* pentru Andrei) o „păpușă de Nürenberg" sau „Fecioara în așteptarea Bunei-Vestiri". Calitatea esențială a celor doi termeni referențiali este *puritatea;* păpușa are gesturi „pudice", iar figura fecioarei are un „oval pur" și o privire „candidă"; Maestrul conduce privirea lui Andrei, „actorul" care trebuie să vadă în prezența partenerei sale o întrupare a purității, spre „genele lungi" de sub care răzbate „albăstrimea de cobalt a ochilor", îndepărtînd-o astfel de *forma ascunsă* pe care doar el, regizorul, sau cei ca el, bărbații (Diomò Alexis, Puiu Cercel, Sandu Mirescu, Colea Malinof, Rașcu, Mavru), pot s-o ghicească: gesturile „păpușii" sînt pudice pentru Andrei, dar *mecanice* pentru cel care conduce din culise spectacolul cu „comedia dragostei".

B. *Venera*

Cea de-a doua secvență se adresează unui destinatar implicit, ascuns sub masca destul de transparentă a pronumelui relativ: „*cine* vede forma plină și ascunsă" sînt spectatorii sau actorii cu roluri secundare (spectatorii din culise) și nu Andrei Lerian, cel atras (orbit) de puritatea din gesturile „păpușii" sau de pe chipul „fecioarei". Aceasta a doua secvență pare a fi un avertisment pe care realitatea îl dă idealității; în fapt însă, Andrei nu-l poate recepta ca atare fiind „încîntat" de descrierea „poetică" a Maestrului care „iconizează" femeia.

Discursul-prezentare a lui Lulù îi lasă pe cei doi față în față, uimiți și stîngaci; numai că uimirea lui Lulù este

una „dibaci întreținută", în timp ce aceea a lui Andrei Lerian este una structurală; prezentarea lui Lulù precizează, prin efectele sale, statutul personajului feminin *în sufletul* celui masculin, stabilind, prin aceasta, limitele traiectului pe care vor evolua în continuare: „Andrei se înclină, înroșindu-se. Ce muzică i se păruse că aude? Ceva subțire și aproape ireal îi mîngîiase timpanul, cu sonorități suave. Un glas de femeie sau de copil? Își ridică ochii. Prin gracilitatea formelor, prin fluiditatea ființei ei mărunte, *părea*, în adevăr, o păpușă; prin puritatea ovalului, prin candoarea privirii și prin ignorarea totală a răului ce i se citea pe față, *părea* Fecioara — Fecioara fără prunc la sîn, idealizată și întinerită. În linia cărnoasă a gurii, umbrită de un fin puf blond, și în mișcarea armonioasă a șoldurilor ce cheamă și rețin, *se putea descifra* voluptatea discretă dar tenace a formelor ce-și fac un farmec și o armă din nedezvoltarea lor. Fluturele își păstra încă forma crisalidei: doamna Lulù Calomfir avea douăzeci și cinci de ani, deși părea numai de optsprezece. O ingenuitate firească, dibaci întreținută, stabilea o armonie desăvîrșită între *aparență* și *atitudine*. Lulù înfrîngea liniștit legile naturii. Își înclină instinctiv capul pe umărul stîng cu un gest, în care n-ai fi putut distinge alintul copilului de dezmierdarea femeii."

Aparența capătă, pentru Andrei Lerian, concretețea esenței; tot ceea ce *părea*, pentru el — *este*; ochii, care se plimbă pe chipul femeii adorate, rețin detaliile în ordinea și cu valoarea lor „poetică", stabilită de discursul-prezentare al lui Ciprian Cornea: „gracilitatea formelor" păpușii, „puritatea ovalului" și „candoarea privirii" fecioarei. Andrei Lerian „citește" realitatea prin cuvintele care au „falsificat-o"; el nu are acces nici măcar la *posibilitatea* descifrării realității, pentru că sentința Maestrului a fost aceea de a rămîne definitiv sub semnul „literaturii", al lui *pare:* în acest verdict se poate vedea încă o dată manifestarea acelei „fatalități literare" care conduce cu mînă sigură destinul personajului lovinescian.

Mai evidentă încă apare această „fatalitate literară" în discursul-prezentare a lui Andrei Lerian, rostit de același Ciprian Cornea în aceeași sală a cazino-ului și în aceeași seară a balului, *în fața* tuturor, dar *pentru* Lulù: „Vă voi povesti, începu Ciprian, întîmplarea unui prieten, care a stat mulți

ani la Paris. Acolo a cunoscut o femeie încîntătoare, ce se zbătea într-o criză dureroasă de iubire. Tînărul o scăpă de la moarte, o consolă și o făcu fericită un număr oarecare de ani. Prin una din acele întîmplări, pe care le numim fatale, fiind în ordinea lucrurilor, el descoperi însă că prietena lui, Mab, mai avea un amant. Durere imensă, explicații, ceartă violentă. Amantul era un camarad al ei din copilărie : un biet disperat al vieții, un inadaptabil, un candidat la sinucidere, căruia Mab îi cedase demult dintr-un sentiment de milă și de protecție umană. În fața acestei situații echivoce, prietenul meu ceru o soluție definitivă și exclusivă. Mab șovăi, promise dar nu se ținu de cuvînt. El se revoltă și se întoarse în țară. Nebună de durere, ea pleacă atunci în orășelul îndepărtat, în care celălalt amant își făcea stagiul militar. Acolo, află că omul pentru care își zdrobise fericirea, era încurcat demult cu o femeie, cu care avea și un copil. Disperarea fusese numai o atitudine pentru a-i exploata naivitatea. O făcuse să i se creadă indispensabilă vieții, dîndu-i un rol de binefăcătoare. Fusese victima unui furt sentimental. În fața îndoitului dezastru, nu-i mai rămase femeii decît soluția sinuciderii. Iată cazul. *Faptele sînt exacte ;* nu sufăr nici o controversă. *Numai interpretarea lor poate varia.* Avem deci în discuție teoria amorului pornit dintr-un sentiment superior de umanitate și din iluzia unei binefaceri supreme. Acțiunile noastre bune ne leagă : devenim obligați celor pe care îi obligăm. Sîntem sclavii propriei noastre bunătăți. Mab a putut avea iluzia că e necesară existenței unui nenorocit ; i-a putut ceda din compasiune și umanitate. Problema e însă alta. Pusă în dilema de a alege între propria ei fericire și fericirea altuia, căruia i s-a devotat, era cu putință oare să se jertfească pe sine ? Iată nodul. Acord deci oricui cuvîntul, fără să mi-l ceară."

Discursul-prezentare al lui Ciprian Cornea rezumă substanța epică a romanului precedent, *Aripa morții ;* tot ce au trăit acolo Mab și Andrei devine aici un *caz* public, pus în discuția auditorilor, vizînd-o însă, mai întîi, pe Lulù : cei care comentează „cazul Mab" (Artemiza Vardali, Mia Sterian, Alexis Diomò) reprezintă, în fapt, „criticii literari" ai romanului anterior, recenzat de Ciprian Cornea în discursul-prezentare. „Problema" dragostei-jertfă, pe care accentuează Maestrul, incită pe cei din jur, nerăbdători să cunoască „victima",

„prietenul“ lui Ciprian, *martorul* dramei trăite de Mab ; interpretînd „faptele exacte“, oratorii devin elemente catalizatoare ale sentimentului erotic ; Lulù este cucerită pentru Andrei prin patosul trăirii lui Mab, reconstituit cu abilitate de Ciprian Cornea, Maestrul în „arta conversației“ : Mab este, astfel, „fatalitatea literară“ a lui Lulù. Vorbind mai mult despre Mab, Ciprian Cornea trezește interesul pentru Andrei, devenit acum necunoscutul misterios, purtător al unei „răni de iubire“ : suferința lui constituie punctul de atracție al serii de la cazino. În ochii lui Lulù el este deja un „erou“, unul „pozitiv“ (într-o scurtă intervenție, Lulù îi ia apărarea : „Fiecare își rezolvă problema fericirii pentru sine, fără să țină seamă de altul... Nu sîntem îngeri ci oameni“), iar Ciprian Cornea nu face decît s-o incite : „Prietenul meu e un erou fără voie. N-a făcut nimic ca să-și merite soarta... E printre noi și își poartă rana cu bărbăție. *O rană de iubire nu poate fi însă închisă decît tot de mîna unei femei.* Se cere deci un devotament“. Dacă pe Andrei îl atrăsese spre Lulù prin acel discurs-prezentare în care lăuda acele trăsături care răspundeau nevoii de idealitate a prietenului său, Ciprian Cornea o „dirijează“ pe Lulù spre Andrei sugerîndu-i „bărbăția“ cu care acesta își poartă „rana de iubire“ ; cei doi stimuli sînt perfect adaptați structurii interioare a celor două personaje : bărbatul este atras de icoana ideală a femeii, iar aceasta se îndreaptă spre partener cu credința descoperirii „bărbatului“, a celui „tare“. Așadar, în ordinea evoluției personajelor în cadrul intrigii textului, cele două discursuri-prezentare constituie momentul *cunoștinței* : ea este una mediată (falsificată) de cuvîntul abil mînuit de Maestru.

Cea de-a doua ipostază a prezenței discursului în roman este aceea a *discursului-cadru,* factorul care activizează personajul, grăbind desfășurarea firului epic. Din perspectiva funcționalității sale, discursul-cadru înlocuiește în *Lulù* spațiul agresiv din *Aripa morții ;* el „dictează“ trăirile personajelor, le „dirijează“ existența, fiind un rezonator al discursului-prezentare : ceea ce a început Ciprian Cornea, regizorul, este desăvîrșit de actorii cu roluri secundare. Discursul-cadru pune *în scenă* (sala de la cazino) „comedia dragostei“ ; el este rostit, în diverse variante, de toți cei care au ascultat mai înainte discursul-prezentare al Maestrului. Iată ambianța. Lulù îl caută pe Andrei Lerian în sala cazino-ului printre grupu-

rile răzlețe, îndreptîndu-se, în cele din urmă, spre bufet ; cei întîlniți sînt replici „în negativ“ ale celui căutat sau ale ei înseși. Primul este Alexis Diomò, cel care o iubește cu patimă pe „Venera“ Lulù ; în ochii ei, bărbatul gelos citește „călătoria“ spre o nouă dragoste, pericolul de a-i fi îndepărtată fie și vremelnic : cuvintele lui Diomò sînt cele ale unui om care nu poate fi înșelat pentru că iubirea sa este, în primul rînd, *posesivă* : „Ochii tăi nu mă înșeală, Lulù, cum vor să mă înșele cuvintele. Povestea lui Ciprian a venit la timp, pentru ca imaginația ta să lucreze în albastru“ ; pentru pătimașul Diomò, Andrei este „un erou pentru care femeile se sinucid“. Urmează Puiu Cercel, „copil precoce, dezghețat, cu o lipsă de sfiiciune aproape anormală, cu o figură palâ și perversă de om ce a gustat totul“ ; intervenția sa este una *ironică* : „Cum să luptăm cu bărbații irezistibili, cu șampionii Parisului, cu oameni, pentru care femeile se sinucid ! Cum să luptăm în lipsa noastră de prestigiu de provinciali ce nu cunoaștem practica înaltă a amorului !...“. Pe Artemiza Vardali o atrage, în aceeași măsură ca și pe Lulù, „literatura“ despre Andrei Lerian : „E un om plin de romane de amor. Trebuie să ne înfrînăm imaginația“. Seria discursurilor-cadru, insinuante, provocatoare, continuă cu acela rostit de Maestrul Ciprian Cornea însuși : „Visează, Lulù, în pace... Din gîndurile tale frivole vei reconstitui drama, în care s-a prăbușit o femeie, mai bine decît aș povesti-o eu... Idealizează-ți eroul : e opera fecundă a naturii. *Se apropie iubirea,* Lulù : clipa cea mare, apoteoza în care lumea întreagă dispare pentru a lăsa pe pămînt numai două ființe“ ; „drama unei femei“ (Mab), reconstituită prin gîndurile alteia (Lulù), reprezintă încă unul dintre semnele „fatalității literare“ a personajului din roman ; literatura (romanul precedent) provoacă trăirea și, implicit, literatura care o povestește : Ciprian Cornea își dezvăluie jocul : „Nu ți-am dat decît elementele indispensabile, pe care imaginația le va fecunda în proporții uriașe“. Elementele „indispensabile“ sînt datele spectacolului, „textul“ rolului pe care Lulù trebuie să-l joace. În sfîrșit, binecuvîntarea o primește de la Colea Malinof : „Ești liberă, fetico. Du-te iute după dînsul. Caută-l ; iubește-l“.

Înainte de a-l iubi pe Andrei Lerian, Lulù se îndrăgostește de imaginea acestuia reflectată în ochii celorlalți : „erou pentru care femeile se sinucid“, „bărbat irezistibil“, „șampion

al Parisului" care cunoaște „practica înaltă a amorului", „om plin de romane", „operă fecundă a naturii" sînt replicile care compun un portret ideal al bărbatului, puternic, irezistibil, misterios, purtînd cu demnitate „rana de iubire" pe care Lulù crede a fi chemată să o închidă. Recunoaștem aici scenariul pregătirii unei nunți în care mireasa își ia rămas bun de la prieteni, acordîndu-le șansa unui ultim cuvînt, a unei ultime priviri vinovate, înainte de ceremonialul nupțial; întîlnirile succesive capătă semnificația unor încercări, iar discursurile-cadru rostite de prieteni provoacă *cristalizarea* erotică: și aceasta, ca și „cunoștința", se produce prin medierea cuvîntului înșelător.

Discursul-comentariu este cea de-a treia înfățișare funcțională a discursului în narațiune; actorii cu roluri secundare se retrag din scenă, ocupă locuri în sală, urmăresc spectacolul avîndu-i ca protagoniști pe Andrei Lerian și Lulù Calomfir, pentru a se întoarce din cînd în cînd în foaier și a discuta ceea ce s-ar putea întîmpla dacă dragostea de pe scenă ar sparge chenarul idealității, trecînd „în viață". Mai întîi, Ciprian Cornea povestește o experiență matrimonială proprie, aceea cu Alina, pentru a pune în discuție „varianta" geloziei, venind dintr-o „tiranie fără resort afectiv" care nu se poate instala decît *după* căsătoria celor doi; apoi, Diomò Alexis relatează povestea mariajului Terezei cu „d. plutonier Popescu Ion" (asemănătoare aceleia petrecute pe scenă între Adela și Boubouroche) pentru a arăta că, „peste deosebirile sociale", femeia este „ingenioasă și multiplă în arta de a înșela". Cele două scene, cu resorturi diferite de declanșare (calculul regizoral al lui Ciprian Cornea și gelozia pătimașă a lui Diomò), îi vizează însă, înainte de toate, pe cei doi protagoniști; reacțiile lor în fața celor auzite îi definesc încă o dată: în timp ce Lulù „asculta numai ce voia", avînd „arta instinctivă a absenței voluntare", Andrei își uită trecutul, respirînd cu nesaț „atmosfera de nevinovăție" pe care Lulù o creează în jurul său: „Femeia se reducea acum pentru dînsul la ovalul ei pur și la grația cu care își ridica sau lăsa pleoapele".

Dincolo de funcția lor de avertizare, aceste secvențe, referindu-se la ceea ce *s-ar putea* întîmpla, înlocuiesc trăirea însăși; personajele, care au parcurs fazele preliminare prin medierea cuvîntului, nu au acces la „*finalizarea*" sentimentu-

lui erotic: aceasta este înlocuită prin discursul-comentariu care închide definitiv calea ieşirii din idealitate, nelăsîndu-i pe cei doi să trăiască. Toate aceste insinuante intervenţii colocviale sfîrşesc în sentinţa pe care nu întîmplător o rosteşte Diomò: „Nu ascultăm glasul limpede al simţurilor. Societatea şi literatura ni le-au pervertit. În locul senzualităţii, literatura a introdus sentimentalismul. Unui gest precis, violent, i se preferă suspinul languros, serenada, romanţa şi tot ceea ce slăbeşte şi degradează energia. Amorul s-a abătut de la scopurile lui. A ajuns un *motiv literar*; o temă pentru variaţiunile poetice ale celor ce nu simt adevăratul ritm al vieţii în vinele lor". Prin vocea lui Diomò vorbeşte viaţa împotriva literaturii, trăirea adevărată împotriva scenariului ei; destinatarul discursului-comentariu al lui Diomò este Andrei Lerian, cel care nu ascultă „glasul limpede al simţurilor", sentimentalul care preferă „suspinul languros, serenada, romanţa" şi nu simte „adevăratul ritm al vieţii": pentru Diomò, Andrei este produsul unei literaturi, un personaj creat de Maestru. Viaţa şi literatura despart personajele, dar autorul lor are ultimul cuvînt: cei care vor să trăiască viaţa ca viaţă sînt robi ai plăcerii, destinaţi unor roluri secundare, în timp ce ceilalţi, cei care suferă, rămîn mereu în lumina reflectoarelor îndreptate spre „careul magic" al scenei.

Aproape neschimbat apare în *Lulù* personajul masculin, Andrei Lerian. Ca şi în *Aripa morţii*, Andrei este terorizat de aceeaşi teamă de a nu se înşela, de a nu deveni ridicol în felul lui Boubouroche: „Din temperament şi din nevoia complicaţiei, nu vedea limpede. Nu cunoştea linia dreaptă; îşi crea singur obstacole, nu din dorinţa eroică de a le învinge ci din teama de a nu se fi înşelat. Sub puterea sentimentului instrumentul raţiunii se falsifica; din *experienţă* şi, mai ales, din *fire*, Andrei era prevăzător pînă la exces". În faţa lui Lulù, Andrei se prezintă cu acest exces de prudenţă impus de experienţa cu Mab şi de firea sa, moştenită pe cale ereditară. Excesul structural de prudenţă se „exteriorizează" printr-o timiditate „anormală" şi printr-un cod al tăcerilor „expresive" care întreţin în jurul chipului palid al personajului un halo misterios, atrăgător; Andrei cucereşte interesul femeilor prezente în sala cazino-ului prin această aură a „martirajului" (el poartă cu „bărbăţie" o „rană de iubire") şi a unor aventuri petrecute altundeva, într-un spaţiu „exotic"

(Paris, Jolimont, Florența) : femeile (Lulù, Artemiza Vardali, Cleo) „citesc“ în Andrei Lerian „romanele de amor“. Ducîndu-și „în spinare crucea timidității și nevoia absolută a idealizării“, Andrei este „un năpăstuit al vieții“, pentru care trecutul „e substanța necesară a prezentului, fără care nu se poate clădi solid“, și care poartă în suflet „o mașină de ideal ce ar fi putut transfigura tot universul“.

Văzînd în iubire aceeași legătură mistică, aceeași „mare iluminare“, Andrei Lerian este în *Lulù* o victimă a *instinctului ;* aceasta este, dealtfel, „noutatea“ pe care naratorul o introduce în structura personajului său masculin, așa cum se constituise ea în *O dragoste florentină* și apoi în *Aripa morții :* instinctul înșelător este instrumentul pe care natura, „universul din noi“, îl pune la dispoziția Maestrului, completîndu-i recuzita. Dirijat dinlăuntru de instinct și stimulat dinafară de cuvînt, Andrei nu poate recepta ca atare avertismentele pe care i le dau *puterea de dominație* și aerul *fatal* al lui Lulù : „Nedezvelind femeia de sub aparențe, îi plăcea copilul naiv și curat. Lipsa dorinței îl făcuse tocmai să se înșele asupra naturii sentimentului lui. În profilul ei pur citise numai castitatea. Se simțea bine lîngă dînsa. Mulțumindu-se cu atît, nu-i cercetase nici trecutul nici prezentul. Îi citea viața numai în chipul feciorelnic și în jocul naiv al pleoapelor ; cu ajutorul unor elemente *atît de înșelătoare* îi alcătuise o biografie sentimentală. Idealul strivea realul“.

Andrei vede în Lulù doar icoana fecioarei pure și chipul nevinovat al păpușii (copilului) ; nevoia sa structurală de idealitate îl ridiculizează, reducîndu-l la condiția lui Boubouroche, „Venera“ din Lulù rămînîndu-i inaccesibilă pentru că nu știe (nu este lăsat) să trăiască viața ca viață. „Strategia“ amorului, bine învățată de Lulù, este un domeniu necunoscut lui Andrei care iubește *prin* și *din* instinct : „Neavînd nimic dominator și fatal, Lulù nu-l alarmă. Prin candoare, ridica femeia pînă la copil. Nebănuindu-i nici o primejdie, Andrei se lăsă *în voia instinctului*“. Pe chipul iubitei adorate, Andrei nu observă decît candoarea, simulată și întreținută abil de „dama de la Hotel Astoria“ ; „mîna destinului“ îi pune la îndemînă narcoticul instinctului : „Avea sau nu un amant ? Nu se gîndise pînă acum. Credea că din nepăsare ; de fapt, din convingerea anticipată că nu putea să aibă. Nu-și pusese întrebarea ; o rezolvase însă *instinctiv*, fără nici o deliberare,

prin travaliul obscur al sentimentului". Personajul masculin, mereu suferind, mereu întors cu toate fibrele ființei înlăuntrul său, este învins tocmai acolo unde se simte în siguranță; el suferă pentru că în fața propriei conștiințe sinele său se prezintă ca un adevăr incomplet: travaliul *obscur* al sentimentului, consumat în spațiul interior pe care crede a-l cunoaște în amănunt, reprezintă mecanismul prin acțiunea căruia destinul său se pierde definitiv în „pustiul" suferinței.

Componenta esențială a structurii temperamentale a personajului, asupra căreia naratorul insistă cu deosebire și în acest text, este *feminitatea;* „ideea slăbiciunii", care constituie „expresia supremă a feminității", este mereu găsită în temperamentul și comportamentul personajului masculin. Iată scena care îl definește pe „femininul" Andrei Lerian. Despărțindu-se de Lulù, după momentele cunoștinței și cristalizării erotice, Andrei se așează în fața oglinzii pentru a descoperi acolo acel „ceva" care ar fi putut provoca interesul încîntătoarei Lulù: „Împins de curiozitate, se sculă totuși din pat și se duse la oglindă. Aprinse o lumînare. Zbătîndu-se, limba flăcării îi deforma figura. Nu era frumos. Mic, plăpînd, puțin cam îmbătrînit pentru cei treizeci de ani ai lui, spînatic, cu puful unei mustăți blonde deasupra buzei cărnoase, cu bărbia proeminentă, rotundă, accentuînd un fel de vulgaritate ce contrasta cu puritatea ideală a ochilor. Avea, în adevăr, ochii mari, melancolici, sub pleoape adormite, cu o privire visătoare, dînd un caracter figurii lui, dealtfel, inexpresive... Nu era un om de voință și de energie; peste chipul lui palid și puțin cam lunguieț îi plutea însă un aer de blîndețe ce o înnobila. Andrei se contemplă lung în tremurarea flăcării. Era nedormit și tras la față; privirea îi strălucea mai mult ca de obicei; în locul lîncezelii flutura parcă o luminiță voluntară și cuceritoare. Își zîmbi binevoitor". Feminin, Andrei își caută în oglindă *figura,* dar ceea ce i se înfățișează acolo este *sufletul;* liniile chipului său, restituite de apele oglinzii luminate de limba flăcării pîlpîitoare a unei lumînări, sînt cele ale unui om lipsit de „voință" și de „energie", avînd în schimb o „privire visătoare", o „puritate ideală a ochilor", un „aer de blîndețe" care îi „înnobilează" figura palidă și inexpresivă; zîmbetul binevoitor care însoțește revelația existenței în privire a unei „luminițe *voluntare* și *cuceritoare*" nu poate concura însă cu patima declarată, agre-

sivă și posesivă a unui Diomò al cărui chip („brun și delicat ca un tînăr cocon fanariot din stampe, cu nasul arcuit, cu părul negru ca pana corbului și cu acea lene orientală în privire, pe care o străbăteau uneori uraganele repezi de vară...") și temperament, cu „ieșiri violente" și cu „pasiuni nestăpînite", constituie o replică „masculină" dată „femininului" Andrei Lerian: dacă acesta nu vede în Lulù decît „păpușa" și „fecioara", pentru Diomò ea este „simbolul vieții și al plăcerii". În raporturile cu Andrei, Lulù este cea care *cucerește*, în timp ce în relațiile cu Diomò, femeia este cea *cucerită*. La această „competiție" participă, în fapt, două moduri de a exista; unul marcat de suferință, închidere în sine, idealizare și exces de prudență, celălalt — de plăcere, ieșiri violente, strategie și aventură: conflictul este definitiv tranșat în favoarea celui de-al doilea *modus vivendi*: „Eu nu iubesc în tine nici copilul, nici fecioara, nu sînt nici sentimental, nici idealist. Eu *vreau* ceea ce ești, în adevăr, *femeia, plăcerea* și *viciul*. Că ai fost a lui Puiu, a lui Ciprian, a lui Sandu sau a altora — ce-mi pasă! N-am imaginație (...) Sîntem făcuți unul pentru altul: Lulù Calomfir și Alexis Diomò, o nimfă și un faun, «dama de la Hotel Astoria» și un prinț decavat și delapidator"; în fața sentinței acestui judecător aspru, Andrei Lerian rămîne fără nici o șansă; ceea ce îi lipsește lui, îi prisosește lui Diomò; realitatea *(vreau)* învinge idealitatea *(aș vrea, dar...)*, Andrei rămînînd pe vîrful Olimpului său în văgăunile căruia se ascund „nimfa" Lulù și „faunul" Diomò.

În raporturile cu Andrei Lerian, personajul feminin își definește structura sa „masculină": „Conversația nu-și găsea un început. Lui Andrei îi vîjîiau urechile; surde voci interne i se ridicau în gîtlejul încleștat. *Mai stăpînă pe sine* și avînd glasul muzical, Lulù ar fi vorbit frumos". Ca și Mab pentru Jean Vimont în *Aripa morții*, și aici femeia este cea care *creează energie*: „Deprinsă de a trăi din viața și din protecția bărbatului, femeia e în stare de avînturi sublime cînd vede că poate fi și ea o creatoare de energie și de fericire...". Spre deosebire însă de eroina din romanul precedent, Lulù nu are vocația jertfei (singura pe care o face este aceea de a renunța la „plăcerea unui vals"); este în schimb „ingenioasă și multiplă în arta de a înșela": ceea ce adaugă E. Lovinescu, prin Lulù, structurii personajului său feminin

(față de Igea și Mab) este tocmai această știință a dedublării, a simulării, manifestată prin intermediul acelei strategii a „nevinovăției“, a „absenței voluntare“, oferind ochilor din jur, orbiți de apariția sa „încîntătoare“, imaginea inocenței copilului și a purității fecioarei care ascunde „formele“ Venerei. Reacția ei, de după consumarea cunoștinței cu Andrei, devine, prin replică la acesta, revelatorie : „femininul“ Andrei se supune unui examen sever în oglindă, în timp ce Lulù „ațipi liniștită, cu zîmbetul pe buze, și cu imagini nelămurite și grațioase. Nu-și mai reamintea nici chipul lui Andrei“.

Reunind cele două romane într-o „ediție definitivă“, E. Lovinescu vizează constituirea acelei „psihologii feminine“ la care participă tipul „romantic“ (Mab) și cel „realist“ (Lulù) ; dacă „modelul“ personajului masculin lovinescian rămîne pentru toată proza, cu mici nuanțări, cel din nuvela de debut, *O dragoste florentină* (Leon), structura completă a personajului feminin prinde contur în *Viața dublă ;* tipul rezultat din însumarea calităților celor două personaje, Mab (Alina) și Lulù, va putea fi regăsit în toate eroinele din romanele viitoare ; Andrei Lerian și Bizu pot fi căutați sub chipul lui Leon, în timp ce Mili, Diana, Rosina, Elvira, Silvia, Mite sau Bălăuca nu pot fi re-prezentate decît parțial prin Igea : modelul lor este Lulù-Mab (Alina) din *Viața dublă.*

Încheiat în 1935, ciclul *Romanul lui Eminescu* a constituit un inepuizabil subiect de discuție atît pentru istoricii literari care căutau în textele romanești biografiile lui Eminescu, Mite Kremnitz și Veronica Micle, cît și pentru „critica de întîmpinare“ care, depășind problema „adecvării la obiect“, încerca să descopere în narațiunea lui E. Lovinescu semnele artei narative moderne, elementele de noutate care ar fi putut interesa dezvoltarea de ansamblu a romanului românesc interbelic. Nemulțumirea a fost însă generală. Istoricii literari nu află nimic în plus față de ceea ce știau ; mai mult, în cazul primului roman, *Mite,* autorul nu urmează, cum era de așteptat, textele memorialistice ale Mitei Kremnitz, *Ein Lebensbild* (în limba română sub titlul *Un caracter de artist)* și *Amintiri fugare despre M. Eminescu,* în care cumnata lui Titu Maiorescu, respectînd „rectitudinea sa morală“, explica posterității idila extraconjugală ca pe un gest de binefacere făcut pentru „sărmanul“, „bietul nebun“, care „nu era niciodată altceva decît un băiat răsfățat“, înșelîndu-i totdeauna așteptările : „Eu mă

așteptam ca sentimentele și ideile la el, să fie nesfîrșit de bogate, nesfîrșit de originale. Adîncimea pe care o așteptasem, în care trebuia să privesc și față de care trebuia să mă înfior, nu exista ! Îl prețuisem mai mult decît merita, sau pretențiunile mele erau peste măsură de mari ? Mă făcea în adevăr uneori să văd tablouri, dar puțin bogate în culori, monotone ca și cîmpia. Însă nimic măreț, nimic titanic, nimic care să mi se pară nou și să-mi deschidă noi orizonturi, nu ieșea din capul lui" : vorbește aici orgoliul rănit al femeii, dar și artistul mediocru orbit de strălucirea geniului. Intuind falsitatea mărturisirii, romancierul păstrează din textul memorialistic doar două elemente, cu funcționalitate diferită în discursul narativ : condiția de *muză* a femeii, un reper generator de impulsuri poetice pentru conștiința artistică, și cîteva linii pentru cadrul intrigii romanului ; începutul memoriilor Mitei, de pildă („Numele lui Eminescu l-am auzit pomenindu-se, îndată ce am aflat ceva despre România. Cumnatul meu povestea adesea despre ciudățeniile acestui om plin de talent, care, preocupat de cărțile sale, uita mîncarea și băutura, și care-și pusese paltonul amanet în toiul iernii ca să cumpere un manuscript vechi. Rosetti de asemenea povestea cu căldură de apucăturile naive ale tînărului și inteligentului student, iar soțul meu care-l văzuse odată la Teodor Rosetti în Berlin, fusese impresionat de capul acestui tînăr tăcut și timid"), este comprimat în textul romanului, vocea auctorială delimitînd, prin aceasta, primul moment al procesului erotic, acela al *cunoștinței :* „Cel dintîi îi vorbise de dînsul Maiorescu („cumnatul meu"), ca de un poet cu o fire ciudată, inegală ; apoi și alții din jur, Negruzzi, Teodor Rosetti ; Willi („soțul meu") îl întîlnise odată la „Agenția română de la Berlin".

Nimic, așadar, din scrupulozitatea reconstituirii istoricului literar căruia nu-i place apelul la ficțiune în textele în care personajul focal este o personalitate ca Eminescu : adevărul biografiei nu trebuie falsificat prin verosimilul romanesc. Dacă modelul structurii personajului masculin din celelalte romane (Andrei Lerian, Bizu) se constituie dinlăuntrul textului, în evoluția intrigii înseși, aici, eroul lovinescian primește suma calităților sale de la un profil constituit anterior, pe o cale „literară" : evoluția și structura sa sînt previzibile întrucît modelul lor era deja *cunoscut*.

Romanul lui Eminescu nu răspundea însă, cel puțin aparent, nici cerințelor orizontului de așteptare al criticii literare pentru că atunci, în epocă, s-a întîmplat ceea ce se întîmplă deseori și astăzi ; ceea ce era *prea puțin* pentru istoricul literar, devine *prea mult* pentru critic : primul a contestat libertățile prea mari pe care și le-a luat romancierul față de realitatea istorico-literară, celălalt remarca, în primul rînd, prea frecventa imixtiune a vocii criticului în textul romanului. Într-adevăr, vocea calificată și calificantă a criticului literar este instanța exterioară care intervine deseori pentru a fixa, conform propriilor idei, conturul unui personaj, specificul unei epoci sau pentru a explica măsura unui destin literar din perspectiva duratei temporale care distanțează timpul „istoric" abordat de roman de instanța scriiturii : „Așa scria ea : la biroul de lemn de trandafir, cu oglinda în basculă, compunea cu ușurință poezii, nuvele, romane, piese ; geniu facil, nu cunoștea munca trudnică și nu scria pentru timp ceea ce nu făcea cu dînsul ; din cele cîteva zeci de volume ale ei *nu ne-a rămas* nici un ecou". Sau : *„la noi,* unde romantismul se mărginea doar la sentimentalism, apariția unui tînăr setos de absolut, cu talent literar dar și cu aptitudini filozofice, în care dezordinea vieții se lega și cu o mare putere de speculație, de uitare de sine, de dezinteresare, era rară sau chiar unică".

Ispita discursului critic este atît de mare încît ea depășește limitele vocii naratorului omniscient, contaminînd vocile personajelor : pentru a dovedi că „nu e necesar ca scriitorul să caute cu lumînarea în fundul satelor, tot felul de cuvinte necunoscute, de caracter mai mult local, cu care să-și împestrițeze opera, ca să ne dea nouă de lucru", Mite (aici, o ipostază a vocii calificate) apelează la o paralelă revelatoare între *Dănilă Prepeleac* de Ion Creangă și *Cezara* lui Eminescu. Intervenția vocii calificante a criticului presupune apelul la un cod cultural care, dincolo de condiția lui inițială de semnificat diegetic de gradul întîi[1], capătă funcția de structurare a temporalității romanului ; astfel, coordonata temporală a textului este oferită în discurs prin apariția unor titluri pe care cititorul le poate relaționa ușor cu data tipăririi lor : *Venere și Madonă* (15 aprilie 1870), *Mortua est !* (1 martie 1871), *Dănilă*

[1] Vezi articolul *În jurul unor concepte : narațiune și diegeză,* în *Caietele critice*, 6, din *Viața românească* nr. 3, martie 1981.

Prepeleac, „obiectul lecției de *azi*“ (1 martie 1876), *Melancolie* (1 septembrie 1876), *Departe sunt de tine* (1 martie 1878), *Atît de fragedă* (1 septembrie 1879), *Cînd însuți glasul* (1 octombrie 1879), *Te duci* (1 februarie 1884) etc. Acești indici diegetici, care constituie în principal codul cultural al textului, introduc un coeficient sporit de verosimilitate, amenințînd echilibrul fragil dintre verosimilul romanesc și adevărul biografiei operei poetului ; în același timp, titlurile poemelor și, mai ales, substanța lor, creează un „cadru“ literar intrigii romanului, vorbind despre dragoste înainte ca aceasta să se fi instaurat în epica textului : titlurile denotează temporalitatea *externă* a romanului și conotează intriga sa, împlinindu-și astfel funcția lor de semnificat diegetic de gradul întîi (=denotarea), dar și pe aceea de semnificat diegetic de gradul al doilea (=conotarea). Discursul naratorului (critic) omniscient, punctat de prolepsele specifice modalității narative a vocii auctoriale („nici nu bănuia — personajul, n.n. — că destinul își țesea plasa într-un ungher“), urmînd tehnica narativă balzaciană, nu putea oferi nimic nou unei critici care încerca să uite modelul „clasic“, așteptînd mai mult, poate totul, de la romanul modern în plină afirmare. Numai că noutatea nu trebuia căutată în „tehnica“ romanescă, ci în psihologia personajelor pentru că, așa cum s-a văzut, Lovinescu a intenționat în ciclul său eminescian folosirea nu numai a unor sugestii, dar chiar a unui model psihanalitic ; „tentativa“ sa trebuie, așadar, apreciată în orizontul acestei „noutăți“, privită în perspectiva relației cu „poezia epică urbană“.

Recitirea celor două texte ale lui E. Lovinescu, folosind ca obiect de lucru o excelentă ediție critică[1], nuanțează sensul amintit al relației critic-romancier, dar, mai ales, poate oferi adevărata modalitate de structurare a romanului, premisa încadrării sale în ansamblul epicii lovinesciene și, prin extindere, în contextul evoluției de la acel moment a romanului românesc. Astfel, lectura în paralel a textului și variantelor lui din ediția amintită, relevă, mai întîi, dimensiunile traiectului parcurs de la formula discursului critic la aceea a discursului romanesc, „artistic“. Iată, de pildă, începutul romanului *Mite* („Pe maidanul chel din față, copiii jucau arșice ; aruncau osul

---

[1] E. Lovinescu, *Mite. Bălăuca*, ediție critică, prefață, note, variante, glosar și bibliografie de Ion Nuță, „Eminesciana-20“, Ed. Junimea, Iași, 1980.

în sus şi-l urmăreau apoi încordaţi") a cărui variantă anterioară era : „Pe maidanul chel din faţă, copiii jucau arşice ; aruncau osul *torturat* şi-l urmăreau apoi încordaţi" ; romancierul preferă, aşadar, o formulare mai simplă, care vizualizează, prin încadrare în spaţiu, faptul relatat, utilizării adjectivului calificativ *torturat* care introducea o notă de preţiozitate stilistică, marcînd inadecvarea „fondului" (jocul cu arşice al copiilor) la „formă" (cuvîntul folosit în context). Exemplele de acest tip abundă în textul romanului, stabilind, prin frecvenţa mare şi implicaţiile lor, calitatea demersului artistic, permanenta cenzură a criticului întru afirmarea romancierului, din perspectiva acţiunii amintitului *filtru estetic* prin care Lovinescu îşi cerne cu severitate scrisul.

Tot astfel, s-a trecut prea uşor peste semnificaţiile pe care le capătă începutul romanului (Mite priveşte *jocul* copiilor) pentru dezvoltarea sa ulterioară ; în jocul cu arşice „ea descifra înseşi datele *jocului vieţii*", în copii ea vede „prezenţa tinerelor energii dovedite prin afirmare de sine şi ciocniri eliminatorii", în arşicul căzut — „mărul de aur al destinului", iar în arbitru („copilul sprijinit de copac") — apariţia excepţiei. Spre acesta din urmă se îndreaptă cu admiraţie ochii Mitei : „mai înalt decît ceilalţi, cu părul creţ şi vîlvoi, negru-tuciuriu, cu ochii scînteietori, cu buzele groase, cu nasul turtit, cu gura largă şi botoasă, luminată de fildeşul unor dinţi ascuţiţi, rău îmbrăcat, zdrenţuit aproape, cu pantaloni largi şi mereu ridicaţi printr-o mişcare reflexă, cu fundul peticit, el ii domina pe toţi prin repeziciunea gesturilor, prin glasul răguşit şi categoric şi prin nu ştiu ce flacără a ochilor imperioşi" ; prin suma sintagmelor calificante, urmînd atît sensul lor denotat, cît şi pe cel conotat, textul oferă de la început un portret exterior şi interior al insului de excepţie : *„mai înalt* decît ceilalţi", cu un aer exotic misterios („negru-tuciuriu"), inteligent („cu ochi scînteietori"), neinteresat de aspectul vestmintelor, dominator prin „flacăra ochilor imperioşi". Copilul arbitru din prima secvenţă a romanului este o ipostază anticipatoare a Poetului, iar atracţia Mitei spre *figura* copilului şi spre *rolul* său în jocul cu arşice anunţă, în fapt, fascinaţia pe care o va exercita geniul, indicînd resortul ascuns al declanşării erosului : spaţiul exterior se dovedeşte a fi încă o dată *avertizorul* personajului şi al cititorului, pregătindu-i, pe unul în calitate de „actor", pe celălalt în aceea de „spectator", pentru confruntarea cu substanţa textului.

Structura romanului *Mite* se organizează în jurul unui nucleu narativ, al unei scene-pivot care se poate identifica în „scena sărutului“ : „N-o luase în brațe, n-o strînsese la piept, nici măcar n-o atinsese cu mîinile, dar buzele moarte îi rămăseseră lipite de gura lui ; nimic nu le mai putea despărți. Numai cînd se auzi din odaia de alături : — Mami, cîte trese are feldmareșalul ? gurile li se desfăcură încet. Copilul privea prin ușa deschisă și aștepta un răspuns ; *nu știau* de-i văzuse, dar sentimentul liniștii interioare era atît de mare încît impusese spaimei. Nu-i văzuse ; și chiar de i-a văzut, în clipa aceea nu avea nici o însemnătate. *Ea* rămase *umilă, învinsă,* cu senzația unui dezastru dar și a unui *extaz ;* trufia ei de femeie cinstită se revoltase, pentru că se golise de putința oricărei reacțiuni ; nu cedase cu gîndul, cu voința, cu inima chiar, ci prin lipsă de conținut ; pe scaunul de dinaintea măsuței de trandafir nu era ea, și numai *aparența ei corporală ; el* ședea tot în fotoliul lui, *umil,* fără semne de satisfacție intimă în privire ; rămăsese nemișcat cu ochii învăluiți în *tristețe. Tăceau ;* adinioară vorba lui curgea lină, abundentă, voioasă de a se ști ascultată cu interes ; acum nu mai avea ce spune ; se rupsese o coardă. Într-un tîrziu se întoarse spre ea, absent încă :

— Nu ai la îndemînă un exemplar din *Infernul* în original ?... rosti el *impersonal*“.

Importanța acestei scene, plasată „strategic“ la mijlocul romanului, reiese, în primul rînd, din modificarea focalizării textului, marcată prin apariția pluralului *(nu știau, tăceau) ;* pînă aici, perspectiva aparținea în exclusivitate personajului feminin, totul fiind relatat prin ochii, sufletul și zbaterile interioare ale Mitei. Romancierul schimbă singularul *nu știa*, dintr-o variantă anterioară, cu pluralul *nu știau,* avertizînd, prin aceasta, cititorul asupra importanței secvenței narative, transformînd *personajul-obiect* (Eminescu) în *personaj-subiect* al romanului : aici *persoana,* cunoscută și „condamnată“ a trăi în text propria sa „fatalitate literară“, devine *personaj,* supunîndu-se „anonimatului“ și „imprevizibilului“ pe care le presupune statutul acestuia, prin eliberarea, fie și numai parțială, dintre liniile „comune“ ale chipului său. Este primul moment în care naratorul iese de sub „tirania“ subiectului și a personajului său : textul sparge aici tiparul portretului-robot în care accentul cădea pe figura cunoscută a poetului (preocupările de lingvistică, disertațiile etimologice, confundarea planurilor

realității și iluziei, atracția spre istorie etc). Miza mare a scenei se verifică în continuare prin frecvența unor modificări de aceeași factură, vizînd jocul dintre *unul* și *amîndoi*, clipa constituirii *cuplului* erotic : o dată pune un *ei* în loc de *ea*, altădată un *se pătrunseră* în loc de *se pătrunse*.

Dincolo de această modificare a focalizării textului, cu implicații evidente pentru statutul personajului masculin, mai ales, în discursul narativ, scena-pivot se dezvoltă pe dimensiunile a două tipuri de *trăire* a aceluiași moment, structural diferite, dinamitînd dinlăuntru cuplul erotic, stabilind adică distanța irecuperabilă care se creează între *suferința* personajului masculin și tentația *plăcerii* sub semnul căreia evoluează eroinele lovinesciene. Pentru *ea*, clipa sărutului coincide cu aceea a umilinței, a *înfrîngerii ;* pentru *el*, același moment înseamnă instalarea *tristeții*. Implicarea afectivă a femeii nu-și poate găsi un echivalent în impersonalizarea poetului (cuvîntul *impersonal*, din finalul secvenței, înlocuiește varianta anterioară *impresionat*, reliefînd astfel rigoarea cu care prozatorul urmărește modelul structurii personajului său : impersonalizarea lui Eminescu se poate regăsi în lipsa de participare, în absența implicării afective în planul trăirii clipei, care caracterizează pe Andrei Lerian sau Bizu). Trăirea se amplifică, pentru Mite, în *extaz*, în timp ce, la Eminescu, ea sfîrșește în *convenția culturii :* poetul citește episodul Francescăi da Rimini din *Infernul* lui Dante și iese din „scenă", semnificativ, pe ultimul vers : „quel giorno più non vi leggemmo avante" („și-aici am pus *cetirii* pe-astăzi fine") : trăirea devine, în cele din urmă, „cetire", iubirea — literatură.

Plecînd de la această scenă-pivot, textul evoluează pe două piste. Prima privește etapele devenirii erosului : momentele *cunoștinței* și *cristalizării* sentimentului sînt depășite pentru a se urmări *finalizarea*. Intr-adevăr, de aici înainte întîlnirile celor doi se consumă printre *aluzii-iluzii*, manifestări ale unui subtil joc senzual ; el ar voi „să fie țigani" sau „copii" (ambii termeni conotînd libertatea, „pierderea" în praful drumurilor nesfîrșite sau în „inocența" copilăriei), nu înțelege „cum se iubesc oamenii prin organe și deci prin imperfecții și impurități", observă pe un gard „două vrăbiuțe care se alungă, se găsesc, stau cioc în cioc, se umflă în pene, se giugiulesc" : prin repetare, aceste aluzii-iluzii, constituite sub semnul condiționalului, capătă consistența realității : *ar fi* devine

echivalentul lui *este*, dovedindu-se încă o dată forța „modelului" : Bizu, Andrei Lerian și Eminescu sînt ipostaze ale aceluiași personaj lovinescian care trăiește doar în și prin idealitatea sa. Finalizarea erotică este marcată mai pregnant prin apariția unui fetiș („rochia ei luase de multe ori forma feței poetului prosternat") și a unui simbol falic : „subțirea săgeată a iubirii lui se implîntase în carnea albă și fragedă a femeii adorate" : aceeași *adorație* a femeii, aceeași finalizare „simbolică" și în *Romanul lui Eminescu* ca și în *Viața dublă* sau ciclul *Bizu*. Scena sărutului modifică raporturile erotice și, prin aceasta, intriga romanului, oferind, în același timp, reperul esențial de structurare a temporalității *interne* a textului ; un eveniment are loc la „o săptămînă după prima sărutare", gîndul Mitei „se îndreaptă totuși la prima lor sărutare" : totul se raportează, așadar, la această scenă prin care eroul trece de la cristalizare la finalizare erotică.

Anunțată în finalul secvenței, cealaltă pistă de dezvoltare a romanului abordează relația dintre eros și literatură, iar, în particular, dinamica raporturilor dintre muză și poet, „cel care inspiră" și cel „inspirat". „Salvarea" morală a Mitei era în rolul său de muză : „Da, a inspira ; a lua de mînă pe un om de geniu, a-l scoate din prăpastia, spre care-l mîna temperamentul, a-l călăuzi, a-i limpezi nu numai viața materială ci și gîndul, talentul, inspirația, a-i face să lucească dinaintea ochilor o afecție pură, senină, binefăcătoare". Citind în fața familiei și a lui Eminescu un fragment din *Ein Lebensbild* („Un portret de artist"), Mite își neagă propria-i condiție, literaturizează sentimentul, aspirînd la condiția Creatorului : ieșirea din rolul muzei și încercarea de a-și asuma condiția celui inspirat înseamnă moartea iubirii : distanța în ordinea valorii artistice dintre textul citit de Eminescu în finalul secvenței amintite și cel al Mitei re-prezintă, în fapt, lungul drum al literaturii de la manifestarea geniului la aceea a mediocrității : *extazul* femeii nu poate avea aceeași finalitate estetică cu *tristețea* poetului, întrucît, ca și în *Lulù*, doar suferința se spiritualizează, poate deveni *subiect* al literaturii, în timp ce plăcerea (extazul) rămîne doar unul dintre *obiectele* sale. Mai mult, dacă poezia „se trăiește" totdeauna „de unul singur", prin suferință, lectura prozei implică prezența intrușilor (Willi și Boby, aici), anulînd intimitatea care este cadrul manifestării

durerii. Textul romanului se deschide printr-un joc, se dezvoltă prin eros și se încheie, semnificativ, prin literatură.

Acolo unde se sfîrșește *Mite*, începe *Bălăuca*, iar ochiul istoricului literar nu poate trece peste această nouă „abatere" a romancierului de la realitatea biografiei personajului său ; deși în viață a fost mai întîi Bălăuca (Veronica Micle) și apoi Mite (Kremnitz), în literatură ordinea este inversată. *Mite* apare în 1934, iar *Bălăuca* în 1935, dar, dincolo de detaliul de cronologie a scriiturii, succesiunea acestor două texte repetă, de fapt, desfășurarea procesului erotic, urmărind „viața dublă" a femeii și a dragostei. Povestea iubirii „în latura ei ideală" din *Mite* se continuă în *Bălăuca* cu experiența „amorului republican" ; idealitatea, amenințată în primul roman doar de aluziile-iluzii ale unui joc al voluptăților sugerate, devine aici senzualitate. Astfel, în secvența care deschide cel de-al doilea roman apar *numele* și *replica* lui Caragiale pentru care „dragostea în latura ei ideală era o absurditate și o degenerare a energiei bărbătești" (recunoaștem aici, în spirit dar și în literă, prezența lui Diomò Alexis din *Lulù)* ; pentru acest „sportiv al dialecticii, un graeculus de decadență" (în romanul precedent Diomò avea chipul unui „tînăr cocon fanariot", al unui „prinț decavat și delapidator"), totul se înfățișează „sub forma gratuității pornită din capriciu" iar „eternul feminin" își găsește echivalentul deplin în tipul ilustrat de Mița Baston (și pentru Diomò femeia este „plăcerea și viciul"). Și pentru ca totul să fie cît mai limpede, naratorul trece de la tipul „literar" la exemplul oferit de realitate. În timp ce Eminescu rememorează o scenă cu Veronica, petrecută la Viena, alături, pe banca compartimentului din trenul de Iași, Geta Preoțescu și Gică Carandà fac „amor republican" ; imaginația romancierului slujește aici ideea criticului : tipul literar (Mița Baston) corespunde insului din realitate (Geta Preoțescu) : psihologia „femeiei din popor" refuză idealitatea pentru că însăși rațiunea sa de a fi este senzualitatea, plăcerea. Și aceasta pentru că Mița, Geta și apoi Bălăuca (ca și Lulù) nu pot admite suferința ca *modus amandi*, iar calea de ieșire din spațiul idealității traumatizante este cedarea în fața tentației voluptății erosului.

Avertizat prin intermediul apariției celor două tipuri feminine și prin replica acidă a lui Caragiale, cititorul se confruntă cu semnificațiile scenei-pivot a romanului : „El stărui,

cu umilință și căldură și cu o dorință sporită de rezistența întîmpinată :

— Nu, se încăpățînă ea, fără să-și dea seama că în acea clipă *intra în rolul Blancei* („eroina“ din poemul *Făt-Frumos din tei* pe care Eminescu i l-a citit mai înainte — n.n.), al femeiei eterne :

Cu o mînă îl respinge...

Nu vrea ; dar la rugămintea lui tot mai hotărîtă, ea începu să se simtă :

...prinsă-n brațe.

Ar striga și nu se-ndură.

Cedă. Actul instinctiv al refuzului și al primirii se împlinise după ritul milenar“.

Scena erotică se consumă aici ca o analiză de text, literatura *implicînd* și *explicînd* trăirea personajului. Dacă în *Mite* și în romanele anterioare, corelația dintre literatură și viață (iubire) oferea doar una dintre pistele de evoluție ale textului, în *Bălăuca* această corelație reprezintă totul. Mai întîi, pentru cei doi a vorbit *poezia* (Veronica „îl urmărește“ pe Eminescu de la primele versuri publicate în *Familia*, îi învață poeziile, îl admiră, e fericită că îl cunoaște, are chiar și o fotografie pe care i-a adus-o Miron Pompiliu, îi dedică poemul *Portretul unui poet)* și *fantezia* (poetul o re-cunoaște pe Veronica în tipul și rolul Blancei din *Făt frumos din tei)*. Totul este pregătit, zarurile au fost aruncate de mîna acelei „fatalități literare“ care guvernează destinul personajului lovinescian ; urmează de acum scenariul erotic, asemănător celui din literatura medievală : trouveur-ul cîntă, femeia iubește sentimentul din cîntec și apoi se îndrăgostește de cel care cîntă. Acest model erotic este însă unul narcisiac ; femeia își regăsește în literatură propria-i imagine, propria-i disponibilitate erotică ; ea se iubește pe sine, pe aceea (aceasta) pe care i-o restituie oglinda textului poetic : suficientă sieși, dragostea narcisiacă a femeii își află sfîrșitul în literatură, în limitele spațiului în care s-a declanșat. Aici se află și esența „noutății“ pe care *Romanul lui Eminescu* o oferă față de modelul constituit în *O dragoste florentină*, *Aripa morții* și *Lulù ;* funcțiile naturii romantice din *Aripa morții* și cele ale discursului din *Lulù* sînt preluate în *Romanul lui Eminescu* de literatură : ea constituie cadrul protector, reflector, „starea de suflet“ și factorul de activizare a trăirilor personajului.

Pornind de la această semnificație a scenei-pivot, textul romanului evoluează sub semnul deriziunii iubirii „în latura sa ideală", conducînd intriga spre finalul inevitabil consumat într-o odaie a hanului lui Nastasache din Iași. Trăind într-un „nor de poezie", de „încîntare", poetul duce cu sine la Berlin un model feminin care ia conturul „unei ființe existente, prezente și *posedate*", întemeind „o gospodărie poetică", iar primul sărut trece aici ca și neobservat pentru că „iubirea e veche". Toată dorința voluptății, adunată pînă aici, se descătușează în odaia hanului lui Nastasache unde Bălăuca împlinește destinul Miței Baston și al Getei Preoțescu : „Îndrăgostită și posedată de talentul lui, femeia voia să fie posedată și în carne, din convingerea oricărei femei că posesiunea adevărată stă numai în trup". Robită plăcerii, necunoscînd suferința, psihologia „femeiei din popor" se reflectă apoi într-un „stil" al despărțirii care este acela al personajului caragialian : „Nouă, puiule ; ce repede trece vremea cu tine... Nu fi așa de posomorît că ne despărțim... dar trebuie... Acum te las. Să te mai pup o dată. Și nu mă uita, Miticule, scrie-mi cît de des... De sărbătorile Crăciunului vino să le petrecem împreună...". Și ieșirea din scenă : „Scrie-mi... vino ! Nu uita pe Nicuța... Pa, bebelușule, pa !...". Încă o dată se adeverește că „stilul e omul" : „Eminul meu", „domnul Eminescu", devin după actul derizoriu al posesiunii carnale „puiul", „Miticul", „bebelușul". În *Bălăuca* „amorul republican" pune capăt iubirii „în latura sa ideală", așa cum în *Mite* o distrusese literatura. Prin aceasta, *Bălăuca* reprezintă, în cadrul prozei lovinesciene, un „experiment", fiind primul text în care personajul masculin iese din sfera idealității pentru a trăi viața ca viață, iubirea ca senzualitate ; numai că efectele rămîn aceleași : după consumarea clipei în robia plăcerii, suferința se adîncește, „pustiul" se reinstalează, de această dată definitiv.

Schema evoluției celor două romane urmează, ca și personajele lor, un model literar ; ea poate fi descoperită, de pildă, într-un poem ca *Dorință ;* „realitatea" romanescă se suprapune peste „irealitatea" poetică pentru că, iată, etapele procesului erotic sînt identice : chemarea din poezie („*Vino*-n codru la izvorul/Care tremură pe prund,/Unde prispa cea de brazde/Crengi plecate o ascund") coincide cu dorința de trăi-

re a clipei, care agită personajele din roman ; descoperirea iubitei („Şi în braţele-mi întinse/Să alergi, pe piept să-mi cazi,/ *Să-ţi desprind din creştet vălul,/Să-l ridic de pe obraz*") echivalează cu clipa cunoştinţei şi a cristalizării erotice din roman ; jocul dragostei şi „scena sărutului" („Pe genunchii mei şedè-vei,/Vom fi singuri-singurei,/Iar în păr, înfiorate,/O să-ţi cadă flori de tei//Fruntea albă-n părul galbăn/Pe-al meu braţ încet s-o culci,/*Lăsînd pradă gurii mele/Ale tale buze dulci...*") se regăsesc în momentul finalizării erotice ; în sfîrşit, convenţia visului („*Vom visa un vis ferice,*/Îngîna-ne-vor c-un cînt/Singuratece izvoare,/Blînda batere de vînt ;//Adormind de armonia/Codrului bătut de gînduri,/Flori de tei deasupra noastră/Or să cadă rînduri-rînduri") se poate identifica în nevoia de idealitate a personajului romanesc, adunînd în ea semnificaţiile punctului final al poeziei şi pe acelea ale cuvîntului „sfîrşit" de după ultimele propoziţii ale romanelor : vase noi din cioburi vechi, literatură din literatură.

Ciclul romanesc, pe care E. Lovinescu îl deschide cu romanul *Bizu*, concentrează în substanţa celor cinci cărţi ale sale întreaga tematică şi suma tuturor procedeelor narative prezente în proza autorului *Istoriei civilizaţiei române moderne*, de la debutul consemnat cu *Nuvele* în 1906, pînă la fragmentele amintite din *Mălurenii*, publicate de presă în anii '40. În economia întregului ciclu romanesc, cuprinzînd volumele *Bizu* (1932), *Firu-n patru* (1932), *Diana* (1936), *Mili* (1936) şi *Acord final* (1938—1939), primul roman dezvăluie statutul prozei lovinesciene, care se constituie la graniţa dintre *adevărul* memoriilor şi *verosimilul* romanesc. Aproape toţi cei care s-au ocupat de proza lui Lovinescu (în prefeţe, articole sau colţuri de frază), au considerat romanul *Bizu*[1] drept „adevărat roman autobiografic" şi, prin extindere, întregul ciclu care începe cu acest text a devenit „ciclu autobiografic". Principalul argument pe care se sprijină această afirmaţie a fost furnizat de existenţa unor puncte de contact între componentele psihologice şi temperamentale ale personajului şi cele ale autorului său, precum şi insistenţa cu care Lovinescu însuşi a declarat în cîteva rînduri identitatea dintre copilăria

[1] Acest roman este unul dintre cele patru reeditate după moartea lui E. Lovinescu. O excelentă ediţie a sa a apărut în 1974 în colecţia „Restituiri" a Editurii „Dacia", îngrijită, prefaţată şi cu notele lui Marian Papahagi.

sa şi aceea a lui Bizu. Dincolo de existenţa posibilă a acestor asemănări care, între altele, sînt proprii nu doar „literaturii personale", ci şi „prozei obiective", cele cîteva disocieri făcute în primul capitol al acestui studiu[1], dar, mai ales, analiza structurii romanului *Bizu* şi a dinamicii vocilor care îi organizează discursul narativ impun cîteva nuanţări ale acestei „judecăţi" poate prea tranşante.

Textul primului roman al ciclului lovinescian este construit pe coordonatele a trei etaje cronologice care corespund celor trei voci narative (autor, narator, personaj), prin care se exprimă *memoria*. Primul coincide cu secvenţa care deschide textul : „Pentru a nu ştiu cîta oară, pe timp de vară, în faţa brazilor casei natale. Acum ca şi anul trecut, ca şi anii trecuţi, mulţi, suprapuşi, dezindividualizaţi, topiţi într-o panglică punctată de momente muzicale... În drum spre Fălticeni, de pe la Paşcani, a şi început *freamătul emotiv*, obişnuit apropierii şesului Siretului".

Acest „freamăt emotiv", care începe o dată cu apropierea de locurile natale şi de casa copilăriei, aparţine vocii autorului care tremură abia perceptibil în faţa panglicii „punctată cu momente muzicale", simbol al memoriei, depozitar al evenimentelor unei existenţe umane : vocea autorului exprimă aici *bucuria* de a se regăsi în spaţiul trecutului, repetînd, în fapt, sentimentul *comun* pe care fiinţa îl încearcă prin gestul rememorării : „Fiecare e bucuros de a regăsi în ambianţa de altădată şi de a-şi consolida, astfel, unitatea sufletească a prezentului prin totalitatea momentelor trecutului, cu variaţii şi degradări fireşti". Prin vocea autorului, vibrînd de bucuria reîntoarcerii, textul îşi trasează liniile cadrului fizic, exterior, în care va evolua firul epic : gara „arhaică", bătrînii copaci ai grădinii liceului, uliţa domnească a Sucevei, „berăria de devale", vila normandă a boierului Diaconovici, curţile în paragină şi străzile prăfuite ascunzînd întîmplările copilăriei autorului, circumscriu spaţiul epic al romanului.

Depăşind această secvenţă iniţială, textul aduce o schimbare evidentă de tonalitate şi *calitate* a rememorării, care corespunde transferului de voci narative : faptele se amplifică în cutia sonoră a amintirii, vocea autorului este înlocuită de aceea a naratorului, iar bucuria de a se regăsi în trecut de-

[1] Vezi *Scylla*, p. 15—17.



vine *obsesie a trecutului* : „Pe înserate, pe vechea uliță a Sucevei, dinspre podul de piatră al Șomuzului, ducînd cu mine toate *vedeniile* copilăriei, trecusem de ruina neagră a «berăriei de devale» spre «pepiniera Rădășeni-Fălticeni», paradisul de odinioară". Dubla deschidere semantică a termenului „vedenie" (imagine și nălucire) închide prima pistă a textului pentru a o deschide pe cea de-a doua ; dintre imaginile copilăriei, în fața cărora autorul simțea doar bucuria revederii, naratorul selectează numai pe acelea care au avut un impact deosebit asupra structurii sale interioare, sufletești, nălucirile care nu l-au părăsit niciodată. Pe traiectul care se precizează astfel între *imaginile* și *nălucirile* de altădată, între *bucuria* și *obsesia* trecutului, corespunzînd transferului amintit al vocilor narative, se constituie textul însuși ; perspectiva comună asupra gestului rememorării se modifică, dobîndind, prin aceasta, calitatea sa *literară* : „Nu despre o astfel de formă tradiționalistă (bucuria de a se regăsi în ambianța de altădată — n.n.) este vorba aici, ci de întoarcerea pașilor pînă la obsesie înspre trecut, în orbitele evenimentelor revolute, în circuitul închis al acelorași sentimente amplificate în cutia de rezonanță a amintirii".

Retrăirea, pînă la obsesie, a trecutului reprezintă prima operație esențială în mecanica actului creației : „Lumea a dispărut, dar, neadormit, gîndul se întoarce asupra lui însuși, se scurmă singur, se exaltă, se intensifică, se încălzește în vîlvătaia febrei lăuntrice, din combustiunea căreia, după scurgerea verii rămîne pe vechiul birou scrumul unui morman de hîrtie înnegrită". Obsesia, vedenia (nălucirea) trecutului, este, pentru narator, Bizu — un caz aproape patologic pe a cărui fișă de observație stă scris un singur diagnostic : *viața în și prin trecut* : „Retrăirea perpetuă nu poate fi considerată ca o împrospătare de forțe active, ci ca un deficit și o spaimă de viață, un refuz al riscului și al experienței, o limitare instinctivă a liberului exercițiu al funcțiilor sufletești. În loc de a-și tăia drumul prin sforțări continui spre inedit, spiritul se retrage în sine din lene și din lipsă de vitalitate."

Trecutul, *bucurie* pentru *autor* și *obsesie* de-o vară pentru *narator*, devine, pentru *Bizu*, unica modalitate de *a exista* ; bucuria, obsesia și retrăirea perpetuă în spațiul amintirii constituie, în fapt, cele trei ipostaze ale trăirii trecutului : sentimentul comun al rememorării — bucuria, se convertește,

prin obsesie, într-o experiență literară al cărei obiect de studiu este căutat în liniile devenirii unui destin uman pentru care a exista înseamnă a trăi totul la timpul trecut sau într-un viitor incert, proiecție a nevoii de idealitate a personajului. Amintirea constituie, dealtfel, noul spațiu protector, reflector dar și noul element de activizare a personajului : natura romantică din *Aripa morții*, discursul din *Lulù* și literatura din *Romanul lui Eminescu se* identifică, din perspectiva funcționalității lor, cu amintirea-obsesie sub semnul căreia își dezvăluie destinele personajul din ciclul *Bizu*.

Dintr-un alt unghi de vedere, cele trei registre ale textului sînt puse în evidență prin apariția și manifestarea a două mecanisme diferite de declanșare a rememorării. Stimulul reîntoarcerii în trecut, al re-trăirii este, pentru autor și narator, *asociația vizuală ;* ochiul se deschide „tîmp" peste niște „ziduri înnegrite de fum", rămășițe ale „berăriei de devale" (unul dintre spațiile de desfășurare a firului epic), cadrul fizic, exterior, este *„peisagiul* natal", vederea copacilor din grădina liceului îi prilejuiește autorului rememorarea unui episod dramatic al copilăriei : totul se supune vederii și re-vederii, vocile autorului și naratorului reconstituind trecutul prin apelul la memoria faptelor întipărite pe retina ochiului : „Ca la lumina unui fulger îmi trecu, în adevăr, pe dinainte lucruri întîmplate cu mai bine de patruzeci de ani în urmă".

Cel de-al treilea etaj cronologic al romanului, corespunzător memoriei personajului, se constituie prin intermediul *asociației acustice :* „Zur ! zur ! continuau să răsune zurgălăii trăsurii ovreiești în urechea lacomă" este leit-motivul ultimei secvențe a textului. În zgomotul „zurgălăilor trăsurii ovreiești" (onomatopeea trimite însă și la zgomotul produs de rostogolirea zarurilor, certificînd sentința izolării căreia i se supune existența lui Bizu), personajul rememorează experiențe erotice trăite, dar nepovestite aici (fata de la Borca, „amazoana" de la Agapia), constituind deschideri epice, o aparentă „marjă de siguranță" pentru viitoare romane.

Dealtfel, structurarea narațiunii pe dimensiunile celor trei voci, cu efectele amintite mai înainte, este stabilită de însuși autorul romanului prin intermediul unui element de ordin formal : împărțirea pe capitole a textului. Primul capitol aparține vocii autorului, cel de-al doilea, vocii naratorului și, începînd cu capitolul al treilea, textul evoluează pe coordonatele vocii personajului. Această struc-

turare indică, în fond, calitatea prezenței autorului în propriul discurs narativ, precizînd, prin aceasta, statutul textului său ; cadrul fizic, reconstituit prin vocea autorului și dialogul naratorului cu eroul său, fapt consumat în capitolul al doilea al romanului, reprezintă elementele care autentifică întîmplările relatate prin vocea personajului : autorul și naratorul sînt, ca și în *O dragoste florentină, martorii* personajului, citați în instanța lecturii.

Existența lui Bizu se deschide sub semnul *păcatului* (mama sa, coana Lina, „nu era chiar o femeie de rînd, ci fusese «prințesă», adică țiitoarea unui beizadea, cunoscut, din pricina impunătoarei sale înfățișări de taur, sub porecla «cap de bou»" ; pe eroul romanului îl cheamă Anton, dar mama sa îi spune Bizu, de la „beizadea") și, din „consfințirea" prin nume a păcatului matern, copilăria și adolescența lui Bizu vor fi guvernate de *Eros* și *Thanatos,* pentru că păcatul moștenit se cere continuat prin păcat, dar nu poate sfîrși decît în moarte.

Experiențele erotice ale lui Bizu pendulează între realitate și nălucire, între senzualitate și nevoia sa structurală de idealitate. „Sesamul fermecat al femeii" care nu se deschide decît în „mecanica amorului", viața nopții care are „sensuri erotice", umbrele care se pregătesc „în vederea slujbei nocturne", gospodina lipsită de mister care devine „femeia în sine, femeia cu atributele funcției ei", volutele coapsei unei femei, abia zărite prin ușa întredeschisă a unui cabinet medical, re-prezintă ipostaze ale senzualității care ademenesc copilul și adolescentul Bizu, întîrziat pe ulițele întunecate ale orașului sau rătăcind pe străzile müncheneze ; acestei chemări a cărnii i se opune nevoia unei iubiri ideale căreia Bizu îi caută mereu în-carnarea.

Două sînt momentele care definesc impactul experienței erotice asupra sensibilității maladive a personajului. Primul corespunde capitolului al patrulea al cărții în care naratorul construiește o scenă-pivot cu funcția de a explica mecanismul de declanșare a crizei erotice. Rătăcind prin pădurea de arini a Buciumenilor, Bizu vede „o femeie bălană, fără pălărie, cu brațele goale pînă la umăr, îmbrăcată într-o ușoară haină de vară, albă" care „se necăjea drăgăstos cu niște flori culese de pe cîmp" ; la vederea ei, personajului „i se păru că nu mai văzuse o arătare mai gingașă, mai suavă, mai pură, mai albă în verdele buratec al arinilor !". Numai că femeia gingașă, sua-



vă, pură și albă aștepta „un om oacheș, păros, cu mîini mari flocoase“ ; visul unei pasiuni pentru „arătarea“ care zîmbește delicat florilor sale se destramă repede, marcînd astfel și pierderea „icoanei ideale a femeii“, întruchipată în gingașa Elsa. Incitat de *vederea* senzualității, renunță la ideal pentru a se întoarce în realitate, la dragostea sa carnală cu Tana. Posesia realității se petrece însă într-un spațiu fabulos, căpătînd dimensiunile coșmarului crizei erotice : „din inconștient, i se prăvăleau pe dinainte coapse de femei uriașe, coapse albe, cu irizări trandafirii, globuri de sînuri în erecție, șolduri arcuite ca volutele ionice, și peste tot, din ungherele pustii, bujorul negru al sexului pe albul mat al pîntecului oferit, flori plutitoare cu sensuri erotice, nemaibănuite pînă acum“. Pe traiectul care se stabilește, în limitele scenei-pivot, între „*icoana* ideală a femeii“ (Elsa), „*viziunea* bărbatului păros peste spuma albă a femeii din pădurea de arini a Buciumenilor“ și *realitatea* posesiei carnale (Tana), se naște criza erotică, subtil gradată de narator, care constituie primul motiv al izolării personajului de lumea exterioară.

Capitolul următor, al cincilea, relatînd dragostea lui Bizu pentru mama prietenului său, Ghighi, repetă, în fapt, semnificația scenei-pivot din capitolul precedent. Născută din aceeași „trebuință sufletească de a iubi platonic“, dragostea pentru Elvira se hrănește din gesturi cuminți și speranțe totdeauna înșelate ; după plecarea femeii iubite, eveniment prin care se instalează trauma psihică, „vocea rațiunii practice“ a lui Cehi (o ipostază a lui Diomò din *Lulù* și Caragiale din *Romanul lui Eminescu*) îi oferă sentința sa („Așa sînt toate, mă. Toate, mă, toate, înțelegi, tu, toate, numai să vrai și îți cad în brațe“), povestindu-i aventura cu Elvira : trauma plecării femeii adorate devine acum suferință a trădării sale, venind din „natura duplicitară“ („viața dublă“) a personajului feminin lovinescian. Elvira iradiază senzualitatea, dar Bizu, prins în capcana nevoii sale de idealitate, orbit, ca și Andrei Lerian, de „marea iluminare“, nu o observă : ea este autoarea unui incitant traseu al dragostei prin bilete lipite de pereții interiori ai casei („«pe aici» — urmat de un altul «drept înainte» — apoi de altele : «la dreapta», «stop» — «aici» — «bateți la ușă», — «la stînga» — «urcați» — «urcați încă» — ceea ce înseamnă că, după ușă, din albul dantelelor, aștepta doamna Elvira“), are o existență plină de experiențe erotice iar, la bătrînețe,

se înconjură cu simboluri ale lui Eros („își caută azi cu pasiune dezinteresată de grădinița cu straturi cu flori și cu globuri colorate înfipte în vîrful bețelor").

Ceea ce îi refuză Eros, trebuie să-i ofere Thanatos : „Ideea morții îi venise de mult, de copil, de cînd abia începuse să meargă la școală", *Cunoștința* cu moartea (în capitolul al treilea al romanului, Bizu asistă la moartea lui Alexandru Bîlu, apoi merge la înmormîntarea lui Trușu), *ideea* ei, născută în copilărie, devine, în adolescență, „*speranță* a morții" ; tanatofilia, credința sa că „se născuse sub semnul morții", este o formă a refuzului ordinii sociale ; această „speranță a morții" nu se poate însă împlini pentru că lui Bizu, ca și lui Andrei Lerian mai înainte, „feminitatea" sa structurală îi refuză posibilitatea gestului „violent" al sinuciderii.

Dacă copilăria lui Bizu a stat mereu sub semnul jocului dintre Eros, în cele două ipostaze ale sale (senzualitate și idealitate) și Thanatos, adolescența sa caută forme ale izolării : mai întîi, *pasiunea pentru antichitatea clasică,* născută în timpul studiilor făcute la München și *boala* de plămîni, la a cărei desfășurare implacabilă asistă fără a se împotrivi din „cavoul existenței lui de la Hohenheim". Boala și apropierea morții „îl spiritualiza și-i acorda un fel de superioritate morală față de cei ce trăiesc fără preocuprarea sfîrșitului, fără conștiința neantului, lăsîndu-l pentru totdeauna cu o indulgență principială pentru tot ce e omenesc și cu o capacitate de a privi peste suprafețe în vremelnicia și labilitatea universală". Izolarea sa structurală (copilul se visa mereu altceva decît putea fi, oprit de la jocurile celorlalți fie de plăcerea renunțării, fie din neputință) se împlinește acum, reducîndu-i suprafețele de contact cu viața ; insuficiența vitală, anticipată de „încercările neizbutite de pe marginea apelor și de la tivul păduricilor", este acentuată de boala pe care o crede definitivă.

Personajul lui E. Lovinescu nu evoluează decît de la o formă la alta a izolării. Copilul se izolează de ceilalți prin *instinct* și *temperament* („La început, el suferise de conștiința incapacității sale de adaptare și, reacționînd, voise să se apropie de camarazi, dar suferința lui sporea și mai mult : suferea prin toate antenele sensibilității în continuă vibrare, prin vulgaritatea unora, prin indelicatețea, prostia celor mai mulți, și, mai cu seamă, prin susceptibilitatea lui pururi deșteaptă") ; stingher și izolat prin însăși structura lui interioară, marcată



de păcatul matern, copilul este mereu înșelat de realitatea care nu poate oferi decît replici ironice speranțelor sale : „În pădure se așteptă să-i iasă în cale dihănii rare, cu blănițe sure, cu ochi luminoși, alergînd agil pe ramuri, legănîndu-se apoi în vînt. Nu era însă nimic... Și nici n-avea cum să fie în pădurea urbanizată". Dacă resorturile izolării copilului sînt de ordin *temperamental*, cele ale singurătății adolescentului sînt de factură *intelectuală ;* pasiunea pentru antichitatea clasică „deriva din necesitatea de a se desface din complexiunea ambianței" : la Horațiu, de exemplu, îl atrage „prezența efectivă și *eficace* a morții, cu toate limitările aduse normelor unei vieți trăite fără iluziile voinței de putere". Conștientizarea acelei „armături a conștiinței destinului său" îl face nepăsător la atracțiile de altădată ale Erosului ; din criza erotică a copilului nu mai rămîn, pentru adolescent, decît parfumuri vagi : „Imaginea camerei mortuare începe a i se șterge de pe retină, și, în locul mirosului de putreziciune, simți adierea plăcută a parfumului de gardenie".

Retrăirea perpetuă în și prin trecut, stabilirea unor obiective erotice intangibile, dar transformate în idealuri, nesfîrșitele amînări pentru un „mîne" care „nu va mai veni niciodată" îi oferă adolescentului Bizu mult căutata satisfacție a renunțării ; în Bizu naratorul desăvîrșește ceea ce începuse prin Andrei Lerian ; „tăcerile expresive" ale personajului din *Aripa morții* și din *Lulù* se convertesc acum în forma definitivă a izolării : ceea ce Andrei Lerian făcea din *instinct* și *temperament* doar, Bizu realizează prin intermediul unei forțe *intelectuale,* spirituale, care îi oferă „motivația" izolării dar și posibilitatea creației.

Dacă copilăria personajului stătea sub semnul lui Eros și Thanatos, iar adolescența îi era guvernată de pasiunea pentru antichitatea clasică și de evoluția bolii de plămîni (unite prin acel „miraj" al prezenței *eficace* a morții), maturitatea lui Bizu se definește prin *necesitatea creației ;* cartea pe care *trebuie* să o scrie Bizu este un document psihologic cu deschidere spre filosofie în care ar urma să-și „zidească" propria-i ființă : „cartea nu trebuia să fie aplicarea inteligenței asupra unui obiect de studiu, ci strigătul nud al sufletului dincolo de conveniențe, expresia conștiinței pure ; o carte elementară, primară, ce-i trezise spaima că n-ar putea-o scrie". Personajul lovinescian caută „mistuirea ființei lui *morale* în

zidul unei pagini albe" ; concepția asupra cărții sale trădează un subtil dar categoric refuz al literaturii, pentru a se deschide filosofiei și psihologiei : „a constata realitatea științifică a labilității universale și prezența ei noțională în om, e, sub un aspect (cel literar — n.n.), o banalitate inutilă, după cum, sub celălalt (filosofic, psihologic — n.n.), o revelație zguduitoare, care ar trebui să schimbe fundamental problematica vieții". Autorul raportează cazul personajului său („anonim") la cel cunoscut al lui Eminescu, referindu-se la aceeași conștiință a imperfecțiunii și caducității lumii ; îi creează lui Bizu un „cadru literar" *stimulator* (la Fălticeni trece mereu pe lîngă casele lui Ion Dragoslav și Mihail Sadoveanu sau pe lîngă locuința ciubotarului Petre, unde a stat Ion Creangă ; la București este condus la o gazdă unde locuise și Eminescu, iar din curtea casei acestuia vede Biserica Enei unde, pe catafalc, „ședea întins Ion Nenițescu, poetul «Puilor de lei»" : inutil, pentru că Bizu, iată, *„nu trăise îndeajuns"* (posibilul său text literar ar fi banal întrucît nu poate comunica o existență trăită), viața sa fiind *pre-simțită* („trăise prin presimțirea înfrigurată a unei sensibilități încordate"), deschizîndu-se adică spre abstractizarea și generalizarea discursului filosofic : cartea lui Bizu ar fi, probabil, celebrul text al lui Schopenhauer. Insuficiența sa vitală îi refuză însă și alternativa creației, deoarece atît experiența socială, cît și aceea spirituală presupun prezența și manifestarea *voinței de putere* care îi lipsește personajului lovinescian ; Bizu este un Andrei Lerian investit cu capacitatea *potențială* a creației : el cumulează „calitățile" personajului din primele romane și pe acelea ale geniului din *Romanul lui Eminescu,* rămînînd însă mereu mai aproape de *tăcerea* lui Andrei Lerian decît de *expresia* artistică a lui Eminescu.

Alături de această prezență a *textului ca viață,* în primul roman al ciclului lovinescian apar alte două ipostaze ale funcțiilor pe care le poate îndeplini textul din text, introduse de vocea calificată a prozatorului-critic. Prima, pe care aș numi-o *textul ca provocare a textului,* constituie unul dintre mecanismele de declanșare a narațiunii : *Bizu* pleacă de la un fragment din volumul II al *Memoriilor* lui E. Lovinescu : „Vila e reparată, văruită, îngrijită, iar în balcon, liniștit, după munca zilei, bun gospodar, d. director se răcorește citind *Universul.* Va fi înțelegînd el în sufletul lui agricol și horticol, valul de

pace bucolică desprinsă din fundurile văzduhului irizat în globurile colorate din vîrful bețelor înfipte în straturile cu flori ? D. director are cheia vieții sub căpătîi, dar nu știu de are și conștiința de a o poseda ; are pe dînsul cămașa fericitului și o caută poate prin vecini" ; personajul romanului (Anton Klentze alias Bizu) este, mai întîi, o persoană din memoria autorului său (d. director) : amintirile lui Bizu (=textul romanului) trebuie să răspundă la *întrebarea* din textul memorialistic și să înlăture *îndoiala* exprimată în finalul său.

A doua funcție a textului citat în roman este aceea de *reper al lecturii* (interpretării) sale. Amenințarea bolii necruțătoare devine mai expresivă prin citarea unui text gotic („Capul Meduzei, se credea, îngrozește, înspăimîntată, înmărmurește. Acest lucru fusese înfățișat de timpurile vechi printr-o reprezentare a capului ei ca pe o figură semianimalică, cu ochii ieșiți din orbite privind plini de furie"), iar semnificația ultimă a destinului lui Bizu este marcată prin citarea unui fragment din *Georgice,* acela despre bătrînul din Tarent („Dar bătrînul semănase, unde-au fost mărăcinișuri / zarzavaturi de tot soiul în răzoare rînduite / socotind, cu răritură, iar în jurul lor pe margini / crini înalți și albi, verbină, maci cu boabele mărunte... / Cu asemenea avere, se credea într-o potrivă, / În mîndria lui, cu regii") ; întocmai ca și bătrînul din Tarent, Bizu, directorul „pepinierei Rădășeni-Fălticeni", își cultivă straturile, crinii, verbina, macul zvelt, soiurile rare de meri, crezîndu-se „și el deopotrivă cu regii" : înțelepciunea (forța) sa stă în puterea de a-și supune necondiționat existența rigorilor singurătății.

Primul capitol al celui de-al doilea roman al ciclului lovinescian, *Firu-n patru,* constituie un „text critic" al lui Bizu, realizînd, prin aceasta, prima verigă de legătură între fragmentele spațiului romanesc. Așadar, acesta își afirmă continuitatea prin intermediul *literaturii ;* conexiunile dintre secvențele ciclului sînt căutate în afara sa, autorul însuși părînd a se supune acelei *fatalități literare* care guvernează destinul personajelor sale. „Motivul" continuării ciclului este găsit de narator în observațiile critice formulate la apariția primului roman, care au declanșat o reacție vindicativă din partea personajului său : „Două luni după apariția lui *Bizu,* căruia, în lipsa unei alte denumiri mai precise, i-am dat titlul de roman, după cum îi dau și acestei cărți, am primit de la d. Anton

Klentze, zis și Clenciu, agronomul pepinierei Rădășeni-Fălticeni, această scrisoare : «Întîlnirea noastră din seara zilei de 2 iulie n-a rămas fără urmări. Făcînd literatură cu mine, îmi iau libertatea să fac și eu cu Domnia ta»". Srisoarea (literatura) lui Anton Klentze (Clenciu, Bizu, în roman) inversează rolurile, autorul devenind personajul propriului său personaj ; agronomul pepinierei Rădășeni-Fălticeni își ia rolul în serios, face literatură cu autorul său, mărturisindu-i cu franchețe etapele „creației" sale : mai întîi, îl *observă :* „Prin faptul de a te fi oprit într-un moment precis și oarecum fatal *destinului nostru comun,* nu înseamnă că nu te *observasem* de mai demult, cu ani în urmă, de ori cîte ori, desprinzîndu-te de fondul verde al grădinilor, evadai din șanțul citadin spre liniștea vegetală a cîmpurilor grase". Înainte de a începe „destinul comun" (din *Bizu),* poziția celor doi era „identică", raportul autor / personaj nu își precizase termenii și sensul de evoluție pentru că Anton Klentze nu era încă Bizu, iar E. Lovinescu nu era încă autorul romanului *Bizu :* cei doi se observă doar reciproc. Mai mult, viitorul personaj „creează" mai repede decît viitorul său autor : „veneai cu mult mai tîrziu decît berzele, dar plecai puțin după ele și, cînd nu te mai zăream urcînd la deal prin valurile sîngerii ale amurgului, mă întristam : în foșnetul grădinii încă verzi simțeam fiorul prematur al morții apropiate ; venea toamna cu pași feriți pe la marginile orașului și viermele ei ascuns și începea să roadă pețiolul frunzei ; venea lîna răvășită a norilor întunecoși dinspre cetatea voievodală a Sucevei cu ploile putrezi și noroaiele stratificate ; venea moartea vremelnică a albinelor din stupii zgomotoși încă".

Resortul „creației" lui Anton Klentze este valoarea afectivă a *prezenței* viitorului său autor ale cărui sosiri și plecări se confundă, pentru el, cu înseși etapele devenirii vieții, punctînd durata timpului fizic, simțită *afectiv* între prezența și absența „personajului", dar care nu s-a transformat încă într-o durată a timpului romanesc. Ca orice autor care se respectă, viitorul personaj știe totul despre viitorul său autor, „demascîndu-i" scopurile și gîndurile ascunse : „retrospectiv, descopeream, în sfîrșit, *gîndurile* cu care te strecurai în fiecare seară pe lîngă șanțul uliței istorice și *umbrele* în tovărășia cărora coborai rîpele Oprișenilor (...) Te zăream acum în freamătul solitar al verii întregi, în zbuciumul peregrinărilor fără *scop vădit,* în frăția cu copacul, cu porumbul, cu cireada în-

toarsă, cu totalitatea forțelor telurice îmbulzite în suflet pentru a-și găsi expresia“. Textul scrisorii lui Anton Klentze capătă acum un ton ușor ironic, superior ; cel care își *căuta* substanța scrisului (expresiei) în freamătul solitar al verii, în zbuciumul peregrinărilor, în frăția cu copacul sau cu totalitatea forțelor telurice, este observat cu detașare de cel care își *găsise* materia creației sale : în această „competiție“ a scrisului, viitorul personaj *își plăsmuiește* viitorul autor : „Iată pentru ce, după ce te-am urmărit ani de zile, văzînd în praful gros al ghetelor cu care te întorceai de pe drumuri de țară polenul suavităților sufletești și în vîrful degetelor încărcate cu levănțică strînsă de pe cîmp virtualitățile unui arcuș rar, — într-un cuvînt iată pentru ce, după ce *te-am plăsmuit pe de-a-ntregul din resursele propriei mele imaginații,* și după ce, peste șanț și peste grădini, peste dealuri și peste linia sumbră a Carpaților, *te-am proiectat ca o vedenie ireală,* — în seara zilei de 2 iulie, mi-am luat libertatea de a te opri din drum, de a te pofti în parcul pepinierii, printre albine și copăcei rari, prin aleea de plopi emotivi și printre trandafiri agățători, pentru ca, prin forța încrederii exaltate, pe terasa acum înoptată, să se deschidă, brusc, aleile peisajului meu sufletesc ce și-a scuturat misterul mai mult în ochiul decît în urechea domniei tale, *presupusul meu pelerin pasionat* al unor ținuturi impalpabile“.

Jocul creației lui Anton Klentze se sfîrșește acolo unde începe *adevărata* creație ; *plăsmuirea* sa nu poate deveni *expresie,* resursele imaginației nu le pot hrăni, doar ele, pe cele ale creației prin cuvînt : expresia rămîne pentru personaj un „ținut impalpabil“, iar mîna care scrie — un arcuș *rar.* Secvența stabilește exact raporturile dintre autor și personaj ; primul *descoperă* și *numește* ceea ce ultimul *plăsmuise* și *imaginase :* personajul își pune „peisajul sufletesc“ la dispoziția celui care posedă forța expresiei, scrisul autorului căpătînd astfel semnificațiile unui act de investitură.

Prin aceasta, personajul își numește condiția, o recunoaște pe aceea a „presupusului său pelerin“, stabilind astfel condițiile „contractului“ dintre autor și personaj ; în ce măsură a respectat autorul acest „pact“ are a evalua personajul în scrisoarea sa : „Rezultatul acestei întîlniri fatale, de abandonare și posesiune spirituală, l-am văzut, ca de obicei, cîteva luni după plecare, în Bizu, pe care *ruralul* din mine nu are

căderea să-l judece în expresia lui, iar *eroul*, ce pare că sînt, fără posibilitatea desprinderii de imaginea lui de pe hîrtie, nu-l poate nici prețui în adevărul lui psihologic, despărțind ce-i al lui de ce-i al domniei tale, și stabilind întrucît modelul te-a trădat sau l-ai trădat".

Așadar, nu „ruralul" are a judeca valoarea romanului în *expresia* sa, ci „eroul" care prețuiește *adevărul* psihologic conținut acolo ; criteriul judecății personajului nu este unul estetic, ci unul al adevărului pentru că în acești termeni se stabilise „contractul" inițial : scrisoarea lui Anton Klentze denunță convenția romanescă, instituită prin expresie, pentru a reinstaura „pactul" adevărului : „Cînd în seara fatală a zilei de 2 iulie ți-am desfăcut pînzele ceții de pe peisajul meu sufletesc, ți-am vorbit și de intenția de a-mi preface viața într-o carte, mereu zădărnicită de conștiința insuficienței mele de scriitor. Eram în situația purtătorului unui vas prețios, al unicului vas, pe care i-l dă oricui soarta : povestea propriului meu destin. În teama de a nu-l sparge, ți l-am încredințat domniei tale. Iată pentru ce te întreb acum : ce mi-ai făcut vasul, ale cărui cioburi zac astăzi aruncate pretutindeni ? Nu-ți judec cartea, dar văd cum e judecată ; orice mobiluri i-aș presupune acestei violențe ca și oricărei alteia, arta trebuia să se ridice la așa înălțimi salubre și încremenite încît să impună pasiunilor cel puțin tăcerea. Vina e, poate, mai mult a mea : plăsmuindu-te pe de-a-ntregul din elemente ireale, mi-am închipuit că ceea ce nu pot eu, vei putea domnia ta, în a cărui tăcere înfrigurată, amestec presupus de meditație și de luptă cu forma, credeam că se plămădește scrisului nostru un destin rece de abstracție străbătută pe dedesubt de lava emoției și a pasiunii, pe cînd, în realitate, după cît se pare, el se integrează firesc în ritmul vechii mișcări sămănătoriste. Pentru atîta lucru, nu era însă nevoie să-ți ofer vasul. M-am înșelat, deci, dar m-ai și înșelat, îngăduindu-mi să mă bizui prea mult în forțe inexistente. Prin cărți mai izbutite, domnia ta te vei reabilita poate în ochii contemporanilor, dar eu ce voi face ? Cum în seara fatală a zilei de 2 iulie, ți-am încredințat singurul meu bun spiritual, vei înțelege și dezolarea și zbuciumul, cu care, plimbîndu-mă pe terasa desfrunzită, îți cer, acum, inutil dealtfel, să-mi dai îndărăt legiunile..."

Profesiunea de credință a personajului este un text critic al primului roman, explicînd totul dinlăuntru, cu vocea avizată a celui care a *trăit* ceea ce era *exprimat* acolo ; perso-

najul, care nu a putut fi autor, este totuși un critic literar sever care stabilește exact distanța între ceea ce ar fi trebuit să fie romanul *Bizu* (abstracție străbătută pe dedesubt de lava emoției și a pasiunii) și ceea ce este el în ochii contemporanilor (un text în tradiția vechii mișcări sămănătoriste) : vasul trăirii pasionale a personajului a fost spart de expresia „tradiționalistă" a unui autor, plăsmuit de personajul său din elemente „ireale" și din acel „presupus" amestec de meditație și luptă cu forma.

„Eșecul" din plan estetic, sever amendat de personajul-critic Anton Klentze, *se reflectă* în aspectele derizorii ale spațiului exterior, amplificînd remușcările autorului ; funcția de reflectare a spațiului (natură și oraș), specifică pînă acum planului romanesc propriu-zis (intrigă și personaj în *Aripa morții* și *Lulù*), se transmite la un nivel „extradiegetic", configurînd un proces psihic al autorului : drumul acestuia spre teritoriul amintirii actualizate (orașul și casa natală) și spre biroul instalat în una din încăperile locuinței din Fălticeni este însoțit de remușcările eșecului (consemnat în scrisoarea lui Anton Klentze), într-un spațiu care răspunde fidel acestora. Mai întîi, *gara din Dolhasca,* etapă preliminară a drumului (demersului) retrospectiv, corespunzînd altădată, în *Bizu,* acelui freamăt emotiv care fixa acolo sentimentul comun al bucuriei încercate de ființa umană în fața gestului rememorării : „*An* reveneam prin ochiuri de apă stătută, prin mîlul gros călcat de berze tacticoase în căutare de broaște și de rîme, *totuși sub ochiul soarelui bucuros* de a fi spălat văzduhul de nori și de a putea pune zîmbetul căldurii în toate vietățile, în fesele proeminente ale domnului Niculescu de la restaurantul gării, în huzurul domnului șef ce-și călărea drezina, roșu de plăcerea inițiativei, ca și în clinchetul paharelor lumii de sub umbrarul din fața stației. *Anul acesta de șase zile plouă neîntrerupt...* Pe peron, pustiu punctat de apariția sporadică a unor fantome omenești, țărance sumese, hamali istoviți, ce scuipă, înjură, blestemă vremea, schimbă vorbe repezi de serviciu și dispar sub glugi grele de apă ; în miros de ceapă, și de alimente umezite, ca un melc, d. Niculescu stă tras în el, fără exuberanța obișnuită a animalului său încîntat de sine ; suflă în pumni de frig, se tratează cu o «subțire dulce» ; privindu-se în sticlele cu etichete decolorate, se plînge de lipsă de clienți și, bucureștean, își blestemă

soarta". Freamătul emotiv, simțit „an" sub ochiul soarelui, anunțînd de departe întîlnirea autorului cu personajul său și scrierea romanului *Bizu,* nu poate fi reactualizat „anul acesta", în care aspectul pustiu al gării din Dolhasca îi accentuează sentimentul depresiv instalat la citirea scrisorii lui Anton Klentze.

Peisajul pluvial, dezolant, îl întîmpină și la intrarea în *orașul natal :* „Orașul. Rîma trenului se tîrăște tot mai moale pe șinele inundate ; țipătul remușcărilor se astupă și el de apă. Gara din vale e o așezare lacustră ; în față, pe Araratul tîrgului de vite, uzina electrică și toate șandramalele scăpate în fugă de primejdia inundației. Cheiul mobil al peronului e tras în fața noroiului, frămîntat de roțile trăsurilor... Debut dureros de tunel de pîclă și pîslă ; urcuș greu de funicular pe colina moartă, fără larma obișnuită a bîlciului". Țipătul remușcărilor, care se astupă și el în apa atoatecuprinzătoare, se amplifică în fața schimbării aspectului *casei natale* care afectează acum o ordine interioară ; casa, ca supradeterminare a celui care o locuiește, este un reper afectiv care trebuie să aibă o structură eternă, imuabilă, dar, în același timp, ea reprezintă un suport al memoriei care încearcă să scape ființa de sub acțiunea distructivă a trecerii și petrecerii timpului : „Unde sînt cei trei brazi, din gura rămasă știrbă a ferestrei ? S-a dus la geam, straja trudei, brazii liminari ai orizontului, cu tremurul înregistrat la ridicarea privirii... În mine, trosnet de crengi arse, miros de rășină, rugul aprins de o torță pusă cu ochi întorși de jale. Au murit brazii cu mîinile întoarse spre geam, brazii tutelari, încununați cu sfinții în serile de august de tipsia roșcată a lunii".

Brazii din fața casei, simbol al memoriei în *Bizu,* au dispărut „anul acesta", iar moartea lor se transmite în acea imagine interioară a rugului aprins de o torță pusă cu ochi întorși de jale ; freamătul emotiv de „anul trecut" este înlocuit acum de suferința pierderii „brazilor tutelari" : naratorul revine la locul creației *(biroul),* cu sentimentul deposedării de „bucuriile" sale și al înstrăinării de spațiul în care eul și-a fixat vîrsta sa de aur : „Mă proptesc sumbru la birou, deposedat, cu fruntea în palme, pînă ce omul nopții se adună tot în fereastră. Ploaia a încetat ; din hrubă, sub povara impresiilor de drum, a puhoaielor revărsate, a țăcănitului amenințător al roților, a frigului, a peisajului lacustru, a brazilor dis-

drum Ml[illegible]

păruți din cadrul orizontului familiar, mă înstrăinez nesimțit de oraș, dușmănit de natura lugubră...". În acest cadru ostil al naturii jilave și putrede, naratorul simte mai acut încă remușcările de a fi spart „vasul prețios al unei vieți". Dincolo de această potențare, prin reflectare, a trăirilor ființei, intervenția spațiului reflector are aici funcția de a realiza dinlăuntru conexiunile necesare între primul și cel de-al doilea roman al ciclului : scrisoarea lui Anton Klentze, mai întîi, și apoi apariția aceluiași cadru, *calitativ* schimbat însă, constituie primele două verigi ale ciclului romanesc lovinescian.

Tot printr-o ipostază a funcțiilor spațiului exterior se realizează și începutul propriu-zis al romanului *Firu-n patru* : „Încă șase zile de viziune limitată a cerului coborît și legat de pămînt prin curele de transmisiune. Lipsa de perspectivă a peisajului uniform înlătură cercetarea neliniștită a zărilor. Disperarea progresivă și ancorarea definitivă în fatalitate destind cu timpul nervii ; suprimînd așteptarea, materia intră în calmul ei fără emoții. Numai cînd printre blocurile masive ale norilor se strecurară și cîteva raze, sosi și oaspele nerăbdării. Morții din cavouri umede porniră să spere. Apele nu spălară însă numai văzduhul ci și sufletele ; cu ele luară și *remușcările*. Lovindu-mă de cerul înalt ca de un mal, mă regăsii *nevinovat* ca anul trecut ; *ca întotdeauna, bucuros* de a reintegra ploaia în ritmul necesar vremii pentru a-și sublinia valorile, după cum moartea se integrează în viață." Peisajul *activizează* trăirile, remușcările dispar, pentru că apropiata întîlnire a autorului cu personajul său „rebel" are nevoie de un cadru care să răspundă *bucuriei* (freamătului emotiv) de a fi între amintirile actualizate ; cadrul *trebuie* să fie *ca* acel de „anul trecut" pentru ca totul să decurgă „normal", personajul să se destăinuie iar autorul să scrie : peisajul *activizator* pregătește întîlnirea naratorului cu Bizu, anunțînd apropiata naștere a textului.

Dacă „prezentarea" naratorului se face prin intermediul spațiului reflector și activizator, aceea a personajului se realizează tot prin una din funcțiile spațiului exterior : acesta este, pentru Bizu, un element de *identificare*. Întîmpinîndu-și „bucuros" autorul, personajul îl face atent mai întîi asupra „calităților" viței sălbatice : „Singura ei preocupare este de a-și găsi punctul de sprijin al geometrului siracuzan ; deși crește pretutindeni, această plantă are *instinctul pămîntean*

al parvenirii prin alții“ ; tot așa, „democraticele și vulgarele vrăbiuțe“ sînt, pentru Anton Klentze, „*semnul vieții reale, dincolo de considerațiile noastre ineficace*“, iar curcanul Mărțișor este „cea mai desăvîrșită *întrupare a încîntării de sine*“. Izolatul agronom al pepinierei Rădășeni-Fălticeni raportează jocul vieții „reale“ la acela al existenței „romanești“, identificînd arivismul parazitar al viței sălbatice în persoana lui Lică Scumpu, lupta pentru existență a „democraticelor și vulgarelor vrăbiuțe“ — în spiritul practic al Rosinei Strahl sau al prietenului său Lupu și „geniul solitar“ al curcanului Mărțișor în propria-i însingurare și încîntare de sine.

Prin intermediul acestei „prezentări“ pilduitoare, personajul își avertizează autorul asupra „bunelor sale intenții“ ; vindicativul autor al scrisorii nu mai are ce reproșa „expresiei“ falsificatoare pentru că, între timp, s-a convins de „adevărul“ celor relatate în *Bizu* : nu-l mai interesează acum opinia articolelor din ziare întrucît adevărul „literar“ și-a arătat pe deplin incisivitatea prin impactul său asupra contextului social de unde a fost „luat“ : „Nu numai dumneata ai avut neplăceri, — dacă poate fi o neplăcere riscul profesional al tăgăduirii talentului, — ci și *eu, aici, cu oamenii mei*. Micile inexactități voite sau nu, micile coincidențe de nume, alunecările mele și libertățile cărții, transferurile cerute de legile creației mi-au produs destule neplăceri și e o fericire că zvonul lor n-a ajuns și la București, unde, de s-ar fi auzit că *micul Isac din fața casei protestează* că nu scîncește seara «mi-e somn, momă» ci «mi-e somn, mamae», desigur s-ar fi făcut încă o dată dovada irecuzabilă a *nerespectării adevărului istoric* într-o *persoană atît de istorică*. Alte indiscreții romanțate au aruncat apoi umbre peste liniștea provincială ; dintr-o potrivire de nume — de pildă — *rabinul tîrgului era să mă poarte prin judecăți*, după cum, prin nu știu ce asimilări de fapte, pentru a se evita, se pare, comentariile, *o doamnă din societatea locală s-a mutat în alt oraș*. Fapte profund regretabile, ce-mi puteau zdruncina echilibrul social.“

Din „dezolarea și zbuciumul“ scrisorii n-a mai rămas nimic pentru că Anton Klentze a atins, prin intermediul textului autorului său, acea culme a „încîntării de sine“ ; neputînd străluci ca scriitor, el strălucește ca personaj în „societatea locală“, printre oamenii *săi* ; „contractul“ a fost totuși respectat, iar „beneficiarii“ sînt pe deplin mulțumiți ; autorul are

neplăceri „profesionale", iar eroul său se acoperă de glorie între anonimii locuitori ai Fălticenilor, *personajul* Bizu oferindu-le măsura adevărată a *persoanei* Anton Klentze. Cu atît mai repede se va pune iarăși la dispoziția celui care „luptă cu forma" ; noul roman (noua povestire a agronomului) purcede de la o *idee* „abstractă" a personajului său, aceea a neputinței de a stăpîni „demonul iubirii" („Pasiunile le poți disprețui ca un zbucium inutil al materiei, dar, prin însuși dreptul lor la viață, vin să tulbure ordinea lucrurilor. Poți suprima mulți demoni interiori, nu și pe cel al iubirii"), și de la o *„senzație ciudată"* a naratorului care nu mai poate deosebi între *el* și *eu* („Noaptea ne încleștase acum într-un bloc de umbră ; nu mai știam unde eram eu și unde el ; ori de eram eu și el sau numai o făptură unică prinsă în masa compactă a întunericului. Ca și anul trecut, avui senzația ciudată a unui singur ritm de viață, într-o materie nediferențiată. Nu-mi dădeam seama de vorbea ; mi se părea mai mult că-i trăiesc cuvintele în valoarea lor emotivă decît că i le aud") : „ideea" personajului naște problematica și intriga romanului, iar „senzația" naratorului dezvăluie principiul său de construcție, unindu-i pe *eu* și *el* într-o „făptură unică, stabilind adică valoarea implicării autorului în propria-i narațiune.

Romanul *Firu-n patru* se organizează pe dimensiunile acelorași coordonate, trasate în primul text al ciclului ; și aici narațiunea se focalizează pe figura personajului masculin, Bizu, investit cu o structură interioară complexă, adunînd calități ale eroilor din romanele precedente (Andrei Lerian, cu deosebire), la care se adaugă un „studiu" al comportării „modelului" în cadrul unor relații sociale : intervenția acestui *context social* constituie, dealtfel, principala „noutate" în raport cu *O dragoste florentină*, *Aripa morții* și *Lulù*. În *Bizu* se pot regăsi atît Leon, cît și Andrei Lerian, naratorul sugerînd chiar o posibilă identitate între cei trei : „Într-o după amiază a unui sfîrșit de august, cîțiva ani înainte de război, Anton Klentze zis și Clenciu, zis și Bizu, se găsea pe peronul Gării de Nord, după o absență din Capitală de opt ani. Studiase mai întîi filologia clasică la München, apoi chimia agricolă la Hohenheim, continuată la Grignan, în Franța, mai stătuse un an la Paris, călătorise prin Italia" ; la München și Hohenheim fusese Bizu, la Paris a stat un an și





Andrei Lerian, iar în Italia călătorise și Leon și apoi același Lerian : sugestia unei identități prin traiectul „școlar" și „erotic" comun celor trei, devine o certitudine atunci cînd Bizu, personajul din *Firu-n patru,* își dezvăluie alcătuirea sa interioară.

„Sănătos fără voie" (s-a vindecat de boala de plămîni tocmai în „cavoul existenței sale de la Hohenheim", mîna destinului refuzînd și ea să împlinească acea „speranță a morții"), agronom fără vocație, Bizu coboară pe peronul Gării de Nord cu sentimentul ***obligației*** de a-și face o carieră, pe care i-o cere vîrsta, însoțit însă de aceeași lipsă a „pregătirii de luptă" ; inapt pentru „viața practică", Bizu caută mereu motive de amînare a „începutului fatal", destinul său continuînd a evolua după regulile dispunerii piliturii de fier în prezența magnetului. Activizarea sa nu este, în consecință, rezultatul acțiunii vreunui resort social (pe Lică Scumpu îl ocolește, amînă depunerea cererii pentru ocuparea unei catedre vacante), ci se produce prin intermediul declanșării cunoscutului mecanism erotic ; Bizu o cunoaște pe Diana Serea, doctor în chimie agricolă la Institutul condus de profesorul Gotcu ; la vederea Dianei are „intuiția precisă că fata aceasta avea să joace în viața lui, cel puțin pentru un timp oarecare, rolul destinului, al fatalității..."

Ca și în romanul precedent, și aici Bizu își pre-simte existența, îi ghicește traiectul, dar nu acționează, ci așteaptă resemnat desfășurarea evenimentelor ; Bizu rămîne aceeași jucărie mecanică, al cărei resort declanșator se află în mîinile „fatalității". Sub acțiunea noului sentiment, care lucrează „obscur", Bizu se vede adus în același stadiu al imposibilității de a-și controla reacțiile interioare, victimă a unor „celule invizibile" asupra cărora nu are nici o putere ; își figurează un cadru erotic „naiv", adolescentin, în care cele mai nevinovate și întîmplătoare gesturi copleșesc prin semnificațiile ce le sînt atribuite (găsind într-o zi mantoul Dianei agățat în cuier peste paltonul lui, Bizu crede a vedea un „semn" cu o finalitate precisă), se împotrivește, aparent desigur, „forței iraționale" a erosului (ceea ce hotărăște „cu vehemență" noaptea, în ceasuri lungi de deliberări, renunțări și reveniri, risipește repede la primul ceas al dimineții în care o va întîlni pe Diana), nu fuge doar de fapte, ci și de intenția lor, face pariuri absurde pe care nu le va cîștiga niciodată (o așteaptă

pe Diana, fără ca aceasta să știe, spunîndu-și că „dacă se gîndea, în adevăr, cît de puțin la dînsul, nu se putea să nu simtă că la celălalt capăt al liniei o aștepta"), se așează, ca de obicei, „pe divanul cu nouă perini al iluziei", caută fisuri în portretul ideal al femeii adorate (o disprețuiește, îi refuză „o personalitate amoroasă" și, la acest gînd, este cuprins de „o senzație de eliberare", dar avîntul spre libertate al „sclavului" este repede anulat de rezistența lanțurilor cu care l-a ferecat „forța irațională") : toate acestea conturează existența unei *capcane* a visului (idealității) din care personajul scapă doar rareori și atunci pentru a cădea în *plasa* realității.

În zona de contact dintre aceste două repere (vis și realitate, noapte și zi) evoluează destinul lui Bizu, iar scena care îi trasează liniile de desfășurare este aceea a „viselor" : „Pînă vineri stările lui sufletești evoluaseră în sensul preocupării lui unice. Nu mai era vorba nici de eliberare, nici de amărăciune, nici de considerațiile teoretice asupra lipsei de antene, ci de *obsesia,* pe care o putea disprețui ca irațională, dar nu și tăgădui. Exista. Era o forță prezentă. Noaptea de vineri o petrecu în nesiguranța de trebuia s-o întîmpine sau nu. Cînd ațipi înspre ziuă, deveni cîmpul de bătaie a două vise obișnuite. Primul îi punea dinainte *greutăți de neînvins.* În fața unei probleme de algebră, nu-și mai amintea de cele patru operații, în fața unui text grec, nu mai cunoștea alfabetul. O panică îl cuprindea atunci, cunoscută întîi demult, la o teză de matematică a unui profesor de o *severitate sadică,* a cărui apropiere de felină în căutarea prăzii o simțise din spate. Fosforescența privirii îi ardea ceafa ; avea *senzația atingerii elastice.* Cu ochii tulburi, cu atenția risipită, scria în neștire cifre fără control sub teroarea fiarei ce se zbîrlea, rînjea, se retrăgea puțin pentru a-și lua avînt. Cînd, după o lungă așteptare înfrigurată, îi simți, în sfîrșit, mîna pe umăr, *un fior de voluptate îi străbătu trupul cuprins de panică, într-un spasm erotic, ce-l prăbuși aiurit, inert ca o cîrpă.* Obsesiile viselor îi veneau și astăzi din preocupările de odinioară, legate de îndepărtate amintiri școlare. Sleit de insomnie, de data aceasta, silabisi pe foaia de hîrtie albă următoarele rînduri : «Accipio, inquit, nuptiale munus, neque ingratum, si nihil majus vir uxori praestari potuit ; hoc tamen nuntia, melius me morituram fuisse, si non in funere me nupsisse», — pe care le privi timp. Cuprins de *panica pri-*

virii sadice din spate, după o mare trudă izbuti, în sfîrşit, să le precizeze sensul : «Primesc, zise, darul nupţial şi, în adevăr, nu mi-i neplăcut, dacă soţul nu-mi poate oferi nimic mai mult ; vesteşte-i totuşi că aş fi murit mai fericită, de nu m-aş fi măritat chiar în pragul morţii». Îi fu însă cu neputinţă să localizeze textul şi să-i determine împrejurările. Istovit, căzu între perini pentru a fi jucăria celui de-al doilea vis, ce-l *dezrobea de normele materiei şi înfrîngea legea gravitaţiei ;* fără a-i fi crescut aripi la picioare sau la umeri, se ridica deodată în văzduh, prin mişcarea lină a Mercurului lui Giovanni da Bologna de la Bargello ce respinge cu piciorul mingea uriaşă a pămîntului într-o ascensiune naturală, atribuţie normală a personalităţii sale ; nu se avînta la înălţimi mari, ci *plutea* pe deasupra caselor, a copacilor, a colinelor într-un *zbor planat* odihnitor."

Primul vis îi oferi lui Bizu două „variante" diferite ale evoluţiei erosului ; cea dintîi este aceea a *finalizării,* a posesiei carnale, anunţată de „senzaţia atingerii elastice" şi sfîrşind în acel „spasm erotic" : această „variantă" nu răspunde însă alcătuirii intime a personajului, instalînd „panica" pentru că „sadismul" şi „forţa" sînt ale unei „fiare", iar, pentru Bizu, „viaţa voliţională" este lipsită de semnificaţie. Prima „greutate de neînvins" este, aşadar, finalizarea erotică.

Cea de-a doua ipostază a erosului, pe care o înfăţişează primul vis, este aceea a *neîmplinirii* erotice ; textul, pe care îl descifrează Bizu, are şi o „fabulă" relatată în „regim diurn" : „Cînd se deşteptă, îşi aduse aminte de visele venite unul după altul, deşi de obicei alternau la distanţe mai mari. Textul latin îl localiză numaidecît în pasajul, prin care Sofonisbe, soţia lui Sifax, rugase pe Masinissa să n-o predea romanilor, ci, la nevoie, să-i dea putinţa sinuciderii. Deşi pentru a o scăpa, Masinissa o luase el de soţie, Scipione i-o reclamase chiar de a doua zi ca pradă de război. Cu lacrimi în ochi Masinissa fusese silit să-i trimită paharul cu otravă. Înainte de a-l bea, Sofonisbe rostise cuvintele ce-l tulburaseră în vis".

Textul latin este o „ghicitoare" care îi pune lui Bizu o „problemă de psihologie feminină" : cuvintele Sofonisbei trebuie interpretate „ca un *regret* al scurtimei căsătoriei ei cu Masinissa" sau ca pe o acceptare a „darului nupţial" ca semn al *fidelităţii,* al hotărîrii de a împărtăşi soarta soţului, venind din „frumuseţea morală" a femeii ? Aflat în impas, Bizu cere

părerea Rosinei Strahl, posesoarea unui eficient spirit practic : „Cum şi-ar fi putut regreta soţul învins o femeie ieşită din carnea Evei ? *Destinul femeii e să fie cu învingătorii*. Sătulă prin obişnuinţa plăcerii, femeia e încă sensibilă la schimbarea ei. O plăcere nouă e începutul unei vieţi noi, pe care, în praful morţii, Sofonisbe n-o putea decît regreta..." Numai că lui Bizu această interpretare, urmînd ordinea *practică* a lucrurilor, i se pare eronată, atentînd la „frumuseţea morală a femeii". Dacă prima „greutate de neînvins" este finalizarea erotică (tocmai ceea ce lipseşte din „varianta" a doua), al doilea prag de netrecut este *echivocul* textului latin : primul vis, constituit sub teroarea privirii *sadice*, adună în substanţa sa întreaga structură interioară a personajului, cu frustrările şi refulările sale, explicîndu-i reacţiile „diurne" prin intermediul unor obsesii „nocturne".

Cel de-al doilea vis îl dezrobeşte, aparent doar, de *normele* materiei, enunţate în primul ; este o eliberare aparentă pentru că „zborul" personajului nu este un *avînt* „la înălţimi mari", care ar putea fi însoţit de acel sentiment al „contemplării monarhice", ci o *plutire* „odihnitoare" la joasă altitudine : într-adevăr, în „vis", ca şi în „realitate", Bizu „pluteşte" peste lucruri, starea sa permanentă fiind aceea de *somn întrerupt*.

Alături de amintita interpretare a Rosinei, Bizu se pregăteşte pentru reluarea contactelor cu realitatea propunîndu-şi următoarea dezlegare a viselor : „Din faptul că izbutise să descifreze textul latin trase concluzia că va izbuti să descifreze şi enigma fetei (a Dianei — n.n.). Luciditatea interpretării sale îi întări încrederea în propria-i perspicacitate psihologică. În visul zborului, citi puterea de a se ridica peste materie, pentru a-şi contempla, senin, obiectul investigaţiei sale". Din această interpretare lipsesc, nu întîmplător, concluziile la prima „variantă" a visului, aceea a finalizării ; „descifrarea" propusă este apoi una „empirică", „de suprafaţă", limitele ei fiind căutate mai întîi în faptul că „psihanaliza nu bîntuia pe atunci", visele sale neputînd fi, în consecinţă, explicate „prin instincte refulate sau prin stări cinestezice" ; neavînd posibilitatea de a şi le explica „ştiinţific", Bizu vede în visele sale „o cheie a uşii viitorului, o colivie cu pui sacri" : distanţa dintre *adevărul* viselor şi *eroarea* interpretării marchează definitiv evoluţia personajului înspre „pustiul" sufe-

rinței, generată de această nepotrivire a ceea ce *crede* a fi și ceea ce *este*, în fapt, realitatea.

Înarmat cu aceste false concluzii, Bizu va deveni victima propriei sale greșeli de interpretare, destinul său dezvăluindu-se astfel sub semnul aceleiași „fatalități literare" ; imposibilitatea de a înlătura echivocul unui text, din lipsa unei perspective „critice" adecvate sau (și) din cauza unui „minus" de informație (psihanaliza nu „bîntuia", dar *exista* „cu cîțiva ani înainte de război", iar Bizu, care și-a făcut studiile la München, Hohenheim și Grignan, Paris și Italia, ar fi putut afla cîte ceva din substanța viitoarei „mode"), plasează trăirile ulterioare ale personajului între polii tensionați ai „adevărului" realității și „minciunii" visului (idealității). „Hipnotizat" de contradicțiile „teoretice" dintre pasiunea și obiectul acesteia (Diana), Bizu nu vede „*plasa* de înțelegere ce se urzea pe nesimțite între dînșii, aerul însuși părînd a fi o capcană („pînză de păianjen") în care ochii trecătorilor îi spionează toate mișcările ; iubirea devine un „oaspe nedorit", ceea ce explică „rezervele" ascunse și acea declarată „nevoie a dușmăniei" față de femeia adorată ; portretul făcut în prezența acesteia este mereu și voit minimalizator : „Fruntea frumoasă, înaltă, netedă, solemnă ca bolta unei catedrale și rece ca un cristal ; simți că sub ea nu e incandescența unui arc voltaic ; silueta subțire, mlădie, ca la multe alte femei. Și atît, încolo nimic ; lumina privirii și puritatea nobilă a frunții sînt *degradate* printr-o bărbie proeminentă, prin nări senzuale ce nu-mi plac" ; în fața acestui portret „nefavorabil", femeia răspunde prompt, dînd, în replică, dovada „perspicacității psihologice" pe care și-o asumase înainte Bizu : „preferi întotdeauna ceea ce nu e".

Prin această sentință, definind „starea" celui din fața sa, Diana își numește, în fapt, propria-i condiție în ochii și sufletul lui Bizu : „ceea ce nu e" este *icoana* ideală pe care personajul masculin și-o re-prezintă în *absența* femeii adorate : „E de ajuns să fii de față obiectiv, pentru a deveni absentă subiectiv. Și contrariul : e de ajuns să fii absentă, pentru a-mi deveni prezentă în conștiință. Și nu așa cum ești în realitate, în *unica* dumitale siluetă, ci *mărită*, enormă, balaur din basme, Leviatan biblic, vărsînd foc pe gură și ochi, dihania crescută din sîngele meu înfrigurat, din toxinele lui blestemate, din imaginația dezlănțuită, din dorințe biciuite,

— o ființă, într-un cuvînt, în nici o legătură cu realitatea, ci creația mea exclusivă."

Prezența obiectului adorației ucide icoana, absența o recompune ; Bizu *creează* în sine și numai pentru sine, actul dorinței sale fiind unul pur subiectiv, un „fenomen de autointoxicare" ; în „uzina sa de idealizare" (Andrei Lerian era posesorul unei „mașini de ideal"), Bizu este doar un simplu operator de pe banda unui „proces tehnologic" căruia nu-i înțelege principiul de funcționare, dar simte acut *singurătatea apăsătoare*, condiție a împlinirii efortului creativității : Bizu o *vede* pe Diana doar cu ochii imaginației, mărită, enormă — icoană, pentru ca *privirea* să distrugă ceea ce s-a zămislit în absență : „nu te văd cînd te văd, și te văd cînd nu te văd", îi mărturisește Bizu Dianei, confirmînd, prin aceasta, ceea ce ghicise mai înainte femeia. „Vederea" imaginației nu este totuna cu „privirea" realității, aceasta din urmă nefiind decît un „punct de plecare", un stimul al creativității personajului ; Bizu procedează precum meșterii anonimi care pictează icoane pe pereții bisericilor, luînd o figură din realitate pentru a o „substitui" chipului sfînt, devenit prin arta lor obiect al adorației tuturor : *imaginea* se transformă în *icoană*, obiectul *privirii* — în subiect al *viziunii* interioare.

Femeia este o proiecție a bărbatului, o creație care îi aparține în exclusivitate în plan ideal, pentru că asupra ei, în realitate, nu are „drept de autor" : imaginea ei devine astfel o măsură a refulării celui care a creat-o. Chipul femeii este o *obsesie lucidă*, icoană (obsesivă) și imagine (lucidă) în același timp ; fapt semnificativ, Bizu caută „psihologia fetei" în cele două „părți" ale figurii acesteia : icoana este mereu găsită în „frontonul doric al frunții senine și al ochilor netulburați de lianele apelor stătătoare", în timp ce imaginea este descoperită în „nările cărnoase și senzuale". Încercînd să suprapună cele două ipostaze, iubirea sa pentru icoană este mai mult una *voită*, iar ura sa pentru imaginea care nu se „potrivește" acesteia este o ură *artificială ;* adevărul visului nu se poate confunda cu minciuna realității : „imaginația era atît de arbitrară, lucrînd în vid, încît nu se mai putea verifica în viață, icoana creată peste noapte nu avea nimic comun cu realitatea fetei liniștite și ermetice".

Capcana visului și plasa realității ascund cu abilitate căile de ieșire ; nu un „zid de fier" are de trecut Bizu și nu în-

ipostaza învingătorului se caută el : trebuie să dezlege „un joc ascuns de mobiluri psihologice“, situaţia sa preferată fiind aceea a victimei, „a omului nesocotit, a învinsului“. Pasiunea sa (pentru icoană) este acaparatoare fără a urmări însă posesia (imaginii) ; voluptatea de a se lăsa pradă conflictului dintre îndoială şi speranţă, „ghinionul“ provocat numai pentru a suferi, existenţa în spaţiul emoţiilor „fără substrat material“, această perpetuă „despicare a firului în patru“ nu sînt simţite ca „infirmităţi“ decît rareori : „Disproporţia dintre firoanele plăcerii ce ţîşneau din toate părţile în jurul lui şi insuficienţa mijloacelor de a le capta, îl descumpănea, îl irita surd, ca o nefericire personală integrată în catastrofa cosmică“. Totul este proiectat la dimensiunile enorme ale „cosmosului“ re-creat prin imaginaţie, în mijlocul căruia străluceşte ademenitor dar imposibil de atins icoana femeii adorate ; şi aceasta din cauza *trecutului,* a experienţelor trăite de Bizu altădată, relatate în primul roman al ciclului („de la cincisprezece ani cunoştea senzaţia trecerilor pe dinaintea ferestrelor“), dar, mai ales, din cauza *prezentei* structuri temperamentale pe care, în final, şi-o conturează ferm : „nervozitatea, sensibilitatea acută şi discordantă, îndoielile, nemulţumirile de căutător de pete-n soare şi, în fond, de indecis, de temporizator, retractat, incapabil şi de acţiune şi de reacţiune, lipsit de ambiţie şi cu gustul de neant, — ţi le spun, deşi cred că le cunoşti ; există şi cred că vor exista întotdeauna ; chiar de aş voi să mă schimb, sînt mai tari decît voinţa mea“.

Neputîndu-se comunica prin cuvîntul *rostit,* Bizu apelează, în virtutea „fatalităţii literare“ a destinului său, la cel *scris,* punînd la dispoziţia Dianei o întreagă literatură care i-ar putea explica reacţiile incoerente, contradictorii. Îi împrumută, mai întîi, *Însemnările lui Neculai Manea* în care poate găsi „mediul copilăriei, atmosfera şcolii, cu oameni cunoscuţi şi de dînsul, cu evenimente ştiute“ ; prin mijlocirea textului sadovenian, în care Bizu simte „un fragment din propria lui dramă“, Diana s-ar putea apropia de *intimitatea* trecutului său : numai că, insensibilă, femeia amînă sau uită să citească volumul împrumutat. Tot în intimitate, dar în una erotică, încearcă să-şi introducă iubita oferindu-i un manuscris conţinînd versurile „micii pariziene de talent“ Rose May, povestind liric o dragoste consumată pe cheiurile Senei. Manuscrisul, o voce „calificată“ („de talent“) care vorbeşte

despre dragoste încercînd zadarnic s-o provoace, zace în poșeta Dianei care nu se pătrunde de fiorul liric al textului, comentariul său fiind scurt și tranșant prin insensibilitate și „lipsa prizei“ : „poeta dumitale are talent“ ; mai mult încă, în poșetă „foița cu poezia a alunecat pe creionul de«rouge»“, întîmplarea precizînd mai dureros pentru Bizu distanța dintre cele două femei : dacă versurile lui Rose May notează tocmai posesia, clipa *amîndurora,* „dunga vie a roșului fetei“ este un semn al interdicției acesteia în idila cu Diana. Șirul tentativelor de a sensibiliza „fata liniștită și ermetică“ continuă, dar cu același rezultat ; îndrăgostitul apelează la talentul povestitorului : „îi povestise crîmpeie de întîmplări sentimentale din trecut, impresii și senzații cu caracter erotic, pe seama unor imaginari prieteni sau chiar sub numele lui. Povestirile o interesau, fără să o împingă la întrebări curioase ; primea cît i se da și nu încerca să afle mai mult. Cu o ușoară indiscreție, ajunsese chiar să arunce oarecare echivoc asupra prieteniilor lui feminine actuale, fără să trezească în ea vreo reacțiune“ : intimitatea lui Bizu rămîne mereu numai a sa, fără putința de a-și face din femeia adorată un confesor și, cu atît mai puțin, o iubită.

Pasiunea lui Bizu trăiește numai în și prin durere și, pentru că suferă, el are mereu la îndemînă alternativa creației : „Cum i se păruse că face un pas hotărîtor, solemn și plin de consecințe, cu spaima lui de decizie, se repezise asupra unei foi de hîrtie pentru a o fixa în arabescurile subtile ale unei analize complete, grafic al poziției lui sentimentale, amestec de mistică pasională și de frică de răspundere“. Scrisul jalonează dialectica imprevizibilă a sentimentului care lucrează „obscur“, dar ceea ce pentru Bizu este „un *grafic* al poziției lui sentimentale“, *„un strigăt nud al sufletului* dincolo de conveniențe“, pentru Diana nu e decît „literatură“ ; iar dacă suferința este principiul activității spiritului, paharul ei se cere băut pînă la capăt pentru ca din această „stoarcere“ a subiectivității să se poată naște creația „obiectivă“ : „Numai spre sfîrșitul pasiunii, exteriorizarea, fixarea ei expresivă poate deveni o eliberare, prin zidirea demonului interior într-o creație obiectivă“. Iar această creație „obiectivă“ este propriul sine, „obiectivitatea“ dovedindu-se încă o dată a nu fi altceva decît rezultatul unui *exces* de „subiectivitate“.

Bizu este o „creație obiectivă“ mai ales în măsura în care el constituie o *oglindă* fidelă a celorlalte personaje ; ca și în primul roman al ciclului lovinescian, în *Firu-n patru* personajul masculin este centrul de focalizare a textului, ceilalți eroi nefiind decît niște imagini reflectate în oglinda structurii interioare a lui Bizu : și dacă aceasta se dezvăluie prin *analiză și creație*, conturul personajelor secundare se precizează prin *raportare* la „model“.

Astfel, personajele feminine (Rosina Strahl, madam' Trandafirescu și Diana Serea) adună calități cunoscute ale lui Mab și Lulù. În Rosina Strahl, de pildă, regăsim „sentimentul de protecție“ al lui Mab pentru Jean Vimont din *Aripa morții* și „nevoia de educație sentimentală“ a lui Lulù pentru Andrei Lerian din *Lulù ;* femeia are o „senzualitate francă, fără atitudini sentimentale sau afrodisiace“, iar din necesitatea „satisfacerii unui temperament pururi disponibil“ ea se oferă „onest, se bucură fără rușine și reține numai prin forța sinceră a dorinței sale proaspete“. „Uzinei de idealizare“ a lui Bizu, Rosina Strahl îi oferă o simplă *terapeutică erotică* a cărei formulare „teoretică“ este aceasta : „Durerile de cap, reveriile, nostalgiile, pierderea de vreme cu excitațiile imaginației, reprezintă o uzură primejdioasă, mai ales în epoca pubertății ; suspendați deasupra unui instinct ce-i chinuie, tinerii pierd gustul vieții, se ofilesc. Satisfăcîndu-l, totul intră în normal ; ochii urmăresc rîndurile cărții fără obsesia coapselor blonde, mintea se fixează cu atenție fără ispite, farmecul femeilor întîlnite pe stradă nu mai e un mister tulburător“ ; pentru Rosina Strahl, Bizu nu a depășit această „epocă a pubertății“ și, în consecință, asociază terapeuticii sale erotice o „ocrotire maternă“. Erotismul „*vizionar*“ („voyeurist“) al lui Bizu se cere *vindecat* prin cel „*practic*“, iar terapeutica erotică a Rosinei se conjugă fericit cu aceea socială : „Nu numai animalul senzual trebuia «satisfăcut» ci toate animalele din om, toate instinctele vitale. Devenirea socială era o necesitate tot atît de imperioasă ca și sexul ; se cuvenea, deci, să fie satisfăcută cît mai neîntîrziat...“ O „probabilă“ Rosina Strahl este și madam' Trandafirescu care, urmînd aceeași terapeutică a practicii erotice, „nu s-ar fi dat îndărăt să-l ajute“ la operația „eliminării toxinelor sufletești“.

Dacă Rosina Strahl și madam' Trandafirescu re-prezintă întruchipări ale „spiritului practic“ feminin, Diana Serea, o

„posibilă“ Rosina Strahl, adaugă acestei calități și pe aceea a inteligenței și perspicacității feminine; replicile sale sînt întotdeauna echivoce și, dinaintea lor, Bizu este cuprins de aceeași îndoială pe care a avut-o „în vis“, în fața cuvintelor Sofonisbei: iată măsura echivocului cu care se acoperă intervențiile Dianei care, alăturîndu-se prin aceasta Sofonisbei, oferă „eternului feminin“ atributele „subtextului“: „Te rog să crezi în tot ce aș fi voit să-ți spun și nu ți-am spus, neputînd scrie niciodată scrisorile pe care aș dori să le scriu“. Bizu nu poate citi nimic în spatele acestor cuvinte care exprimă, mai întîi, „*rezerva inconștientă* a femeii ce se voiește urmărită și la urmă siluită“, dar, în același timp, constituie „*semnul unei perspicacități* împinsă pînă la divinație“. Conturul Dianei se precizează doar prin replicile cu Bizu; în fața icoanei acestuia, ea se vrea „mai bine o fată neînsemnată dar cu existență reală, decît un balaur într-o imaginație înfierbîntată“; pentru ea, calitățile sufletești ori temperamentale *comune* sînt cele care au o *valoare socială*, în timp ce atributele de *excepție* sînt inoperante în planul relațiilor umane chiar dacă ele dobîndesc, în cazul lui Bizu, o valoare spirituală și afectivă deosebită; în raporturile dintre cei doi, femeia este cea *lucidă*, în timp ce personajul masculin este *incoerent*: „Vorbele fetei indicau o poziție inversă; rostite cu prietenie, ele trădau un fond de indiferență lucidă în defensivă; pe cînd, brutale, voit neplăcute, ale lui trădau o incoerență ce nu mai știa a disocia permisul de nepermis“. Urmînd acest sens al relațiilor lor, Bizu nu vede decît ceea ce *își închipuie* („Nu mă mulțumesc numai cu ce se vede; caut lucruri mai subtile, sensuri mai adînci; explorez regiunile ultravioletului și ale infraroșului“), în timp ce Diana ia din jur numai ceea ce *se vede* („Explorarea ultravioletului și a infraroșului nu trebuie însă să te împiedice de la percepere a violetului și a roșului“); Bizu așteaptă zadarnic să o vadă pe Diana „luînd odată o inițiativă“ întrucît aceasta crede, ca și Rosina Strahl („destinul femeii e să fie cu învingătorii“), că „orgoliul e tot ce e mai de preț în om“: sentinței Dianei („preferi întotdeauna ceea ce nu e“) Bizu îi opune concluzia sa: „Ești o ființă cu desăvîrșire logică, rațională și nu vei cădea în absurdul rătăcirilor sentimentale“. Din confruntarea acestor două structuri temperamentale deosebite nu putea să se nască decît o idilă cu tonalitate de „*romanță*

sentimentală, cu scîntece jugulate, cu frenezii pasionale repede asasinate de pumnale invizibile, cu elanuri naive, amestec de bucurie şi de durere, de refuz şi de acceptare, şi mai ales, de imensă nelinişte amoroasă", cu o intrigă de *operetă* (finalul idilei „se joacă", semnificativ, în gangul întunecos al Teatrului *liric*).

Personajele masculine secundare din *Firu-n patru* figurează, ca şi în *Lulù* în cazul lui Andrei Lerian, mai ales în calitate de corective ale forţei de idealizare a lui Bizu ; Lupu este posesorul unui „simţ practic" dublat de o energie „masculină" plină de iniţiativă ; Ciprian Rudaru este omul cu „bun simţ" şi cu „ochiul just" pe care chipul şi enigma Dianei nu-l interesează în mod deosebit : „O fată molcomă, pedantă, încrezută, distinsă, tăcută, enigmatică şi poate şi echivocă. O fată cu mister. Frunte lată şi netedă, ochi cafenii, puri, dar uneori şi şireţi — nas senzual, bărbie vulgară. Iată misterul, pe care o să-l rezolve bărbatu-su şi nu eu" ; certificatul „justeţei" ochiului lui Ciprian Rudaru este semnat chiar de cea vizată : „C'est un homme à l'oeil juste", declară Diana lui Bizu, autentificînd astfel descrierea făcută mai înainte de fostul său coleg de studenţie.

Personajul cu care Bizu se va confrunta mereu de aici înainte este Lică Scumpu, abil mînuitor al oratoriei sterile, demagogice, specifică omului politic al epocii : „Important e numai interesul ţării ; o ţară înapoiată ca a noastră merită să fie pusă în valoare de oameni cu studii de specialitate ca tine. A fi doctor în chimie agricolă de la o universitate de însemnătatea celei de la Charlottenburg (Bizu dădu din umeri), dovedeşte o competenţă ce trebuie folosită pentru prosperitatea generală". Însă confruntarea cu Lică Scumpu, un alt Caţavencu, nu are loc numai pe terenul relaţiilor sociale şi politice, pe care Bizu i-l cedează de la început, ci şi pe acela al legăturilor erotice ; semnificativă, din această perspectivă, este reacţia sa în faţa Dianei Serea, în replică la „rezervele" voite ale lui Bizu : „Lică se uită lacom la fata cu şorţ alb..." ; ochii lui Lică Scumpu, cel „preţuitor de femei", percep *lacom* o fată cu *„şorţ alb"*, pe care o învăluie în complimente curtenitoare, în timp ce Bizu încearcă să descopere un ce interesant pe *figura* femeii. Fin psiholog, Lică Scumpu „citeşte" exact natura psihică a lui „Bizulică" : „eu sînt sigur că sîngele în apă nu se face, şi că Bizulică va



rămîne așa cum îl știu... Ajunge să vezi vila normandă a lui Diaconovici... o poezie... un rai, în care să-ți petreci viața printre pomi și cărți cu filosofii antici, ca ăla, cum îi zice, din Tarent... Tii !... mă, ce trebuie să cînte acum mierloii prin păduricea de arini a Buciumenilor !...“ ; este aici nu numai un verdict al „psihologului“ Lică Scumpu și un exercițiu de memorie al „cititorului“ romanului *Bizu* (aluziile la filosofii antici, la „ăla“ din Tarent și la păduricea de arini a Buciumenilor), dar și intuiția exactă a traiectului ulterior parcurs de personajul lovinescian în celelalte trei cărți ale ciclului romanesc.

Cu minime schimbări în programul „roboților“ săi, E. Lovinescu modifică radical însă registrul epic, oferind prin *Diana* o altă deschidere întregului ciclu. Pînă acum, prozatorul accentua asupra aspectului *dramatic*, textele sale urmărind un personaj care „taie firu-n patru“ ; în primele două romane ale ciclului, autoanaliza eroului furniza întreaga materie narativă, cuprinzînd în nesfîrșitele sale monologuri interioare atît evoluția firului epic, cît și „problematica“ vizată de prozator. Cu *Diana* centrul de greutate se schimbă, primul plan narativ este ocupat de „intrigă“, personajul însuși devenind „centrul“ acesteia ; desfășurarea narațiunii (lecturii) se accelerează, pasajele analitice dispar sau sînt reduse la dimensiunile unui scurt comentariu explicativ, naratorul insistînd mai puțin asupra „modelului“ uman, constituit anterior, cît, mai ales, asupra comportării sale în situațiile neprevăzute puse în fața de textura socială și politică în care acesta încearcă să se încadreze.

Fapt semnificativ, chiar începutul romanului este altul ; nu naratorul este cel care vine la Fălticeni pentru a-și vizita personajul, ci Lică Scumpu, ministrul Domeniilor, un „om al zilei“ ; substituirea aceasta capătă, în perspectiva scrisului lovinescian, semnificația unei treceri de la proza „subiectivă“ la cea „obiectivă“, transformare previzibilă dealtfel o dată cu apariția *Romanului lui Eminescu (Mite* și *Bălăuca)* care întrerupe ciclul *Bizu* (romanul *Firu-n patru* apăruse în 1932, cele două texte al căror erou este Eminescu sînt datate 1934 și, respectiv, 1935, iar *Diana* apare în 1936). Lică Scumpu îl găsește pe Bizu acolo unde îl lăsase naratorul, dar apariția sa deschide personajului focal al ciclului romanesc alte orizonturi, vizita ilustrului său văr provocînd declanșarea unor

resorturi sufletești necunoscute pînă acum; Bizu nu se întoarce în lume prin *amintire* (ca în *Bizu* sau *Firu-n patru*), ci prin *acțiune*, Lică Scumpu nu îl vizitează la pepiniera Rădășeni-Fălticeni pentru a scrie un roman, ci pentru a pune în scenă o „intrigă“ al cărei actor va fi anonimul agronom: autorul își părăsește personajul, lăsîndu-l să-și scrie singur romanul.

Scena care deschide textul precizează *calitatea* contextului social și pe aceea a protagoniștilor. Ministrul Domeniilor este așteptat în gara de la Fălticeni de notabilitățile orașului în frunte cu conu Alecu Glodeanu care stă „rezemat în cîrja lui noduroasă, rămasă de la taică-su, luptătorul din răzmerița pașoptistă și din divanul ad-hoc“ și cu Grigore Manciu, „președintele comisiei interimare“, „ros de patima edilitară“ dar și de aceea a „oratoriei solemne“; scena întîmpinării ministrului Lică Scumpu este de un umor caragialian. Mai întîi, discursurile celor prezenți; venerabilul Alecu Glodeanu, vicepreședinte al partidului democrat, „nu se lungește la vorbă“ dar reușește, în cîteva cuvinte, să pună fruntea în țărînă și apoi să ridice ochii în sus: „Amu că ai agiuns ministru și alta n-ai ce agiunge mai mare, să ne trăiești spre fericirea orașului și a partidului. Iar noi cu fruntea în țărînă să ridicăm ochii către Cel de sus și să-i mulțumim că ni te-a dăruit...“; Grigoriță Manciu face mai mult decît urmașul luptătorului de la '48 și, după ce rostește un discurs solemn în felul caragialianului Cațavencu, dă dovadă de o înaltă diplomație: „În numele comisiei interimare ce mă înconjoară (neștiind de ce e vorba, consilierii ciuliseră curioși urechile) am cinstea să vă aduc la cunoștință că am hotărît în unanimitate ca, în amintirea venirii d-voastră în fruntea departamentului domeniilor, strada Vasile Lupu să se numească de azi înainte strada Vasile Scumpu. Să ne trăiești, domnule ministru! Ura!“

Urmaș și înlocuitor al lui Vasile Lupu în istoria Fălticenilor, Lică Scumpu urcă dealul urbei moldovene acompaniat de referințe istorice și mai măgulitoare: „Uite, așa îmi închipui, domnule ministru, că trebuie să fi urcat Capitoliul generalii biruitori la Roma“, spune Caraianopol, unul dintre consilierii din suita oficială. Și pentru ca totul să se petreacă în ordinea firească, Lică Scumpu cuvîntează și el, oferind în schimbul străzii o bancă: „Nu trebuia să se înlocuiască

numele lui Vasile Lupu cu al meu. Se cuvine, domnilor, să ne preamărim trecutul. Cinstindu-l, ne cinstim pe noi înșine. Deoarece faptul s-a împlinit (faptul nu era împlinit : ca marilor oratori, lui Manciu ideea îi venise chiar în momentul vorbirii), mă închin în fața dorinții obștești. Ca să repar însă greșeala, pe cît se poate, cel dintîi lucru ce-l voi realiza după alegeri va fi întemeierea unei Bănci cu sprijinul Băncii Naționale. Cum mi s-a propus ca să se numească «Banca Vasile Scumpu», sper să obțin de la centru să se numească «Banca Vasile Lupu»" ; astfel, Vasile Lupu ajunge „bancă democrată", iar Vasile (Lică) Scumpu — „stradă domnească". Ambițiile lui Lică vizau însă și gimnaziul „Alecu Donici" pentru că, iată, privindu-i „inscripția" i se păru că dispare și „citi în loc : «Gimnaziul Vasile Scumpu»" ; cu o certitudine (strada) și cu un proiect (gimnaziul), ministrul Domeniilor „își zîmbește mulțumit, rotund" pentru că „oricît, lucrase mai mult pentru oraș decît Vasile Lupu și Alecu Donici". În spatele acestei tranșante concluzii se ascunde gîndul de glorie al „omului zilei" dar și un sentiment al refulării erotice ; în mulțimea care îl aclamă, Lică Scumpu o caută pe Lenuța, „o fată bună" din adolescența sa, de amintirea căreia se leagă unul dintre puținele sale eșecuri erotice : în ochii ei, imaginea „splendidă" a învingătorului de azi ar putea-o înlocui pe aceea a „învinsului" de ieri. Această scenă a vizitei lui Lică Scumpu la Fălticeni precizează figura „regizorului" intrigii în plasa căreia va cădea Bizu.

Lică Scumpu îl găsește pe „ciudatul" agronom pregătit pentru „rolul" pe care s-a gîndit să i-l ofere ; în timpul refugiului său la pepiniera Rădășeni-Fălticeni Bizu „reluase studiile clasice cu patimă și umpluse caietele cu note, observații morale, analize sufletești" dar creația, zidirea unei experiențe într-o pagină albă, are nevoie de un *contact* mai strîns cu oamenii și cu viața lor : necesitatea creației sale este, dealtfel, primul motiv invocat de Bizu atunci cînd va accepta oferta spectaculoasă a vărului său : „Și pentru forma asta de activitate îi trebuie însă un contact mai strîns cu viața și cu oamenii ; nu-și putea scoate firul subțire al reflexiei numai din *propria-i substanță*. Aștepta doar o întîmplare ca să-l smulgă de la pepinieră. Intervenția lui Lică venise la timp". Bizu are nevoie de *experiența vieții adevărate* pentru ca „lucrarea" sa să se poată naște ; personajul știe

că pentru a deveni autor trebuie să iasă din limitele stricte ale subiectivității, din „propria-i substanță", și, făcînd experiența vieții adevărate, să ajungă la creația „obiectivă" : numai că ceea ce a reușit autorul nu stă în puterea lui Bizu, condamnat definitiv la condiția de „personaj".

Dincolo de această veșnică tentație a creației, hotărîrea de a pătrunde în spațiul vieții sociale, cu capcanele ei, trebuie căutată în schimbările pe care le-a suferit structura interioară a personajului lovinescian față de cele două romane precedente. Deși „oamenii zilei" continuă să fie pentru Bizu niște „dușmani personali", el le *admiră* totuși calitățile : Lică, de pildă, este „harnic, dezghețat, ros de ambiții nemăsurate, fără scrupule, cu toate resursele morale și imorale cu putință, egoist, sub masca prieteniei, cu ușurință de vorbă pînă la volubilitate, îndatoritor peste măsură dar numai din calcul, cu o camaraderie de ton și de purtări, ce-i deschidea toate ușile și toate inimile și-i făcea prieteni oriunde. Însușiri de om politic. *Bizu i le prețuia la dreapta valoare ; însușiri prin care se ajunge*". Ceea ce detesta altădată, acum prețuiește „la dreapta valoare" și ceea ce nu voia să aibă este acum rîvnit în ascuns ; pus în fața propunerii lui Lică Scumpu de a accepta postul de subdirector al Agriculturii, Bizu se lasă cuprins, ca întotdeauna, de aceeași „patimă analitică", dar acum este *bucuros* cînd ministrul alege pentru el. Decizia irevocabilă a vărului său îl scutește de „chinul alegerii", lăsîndu-l ușurat de povara hotărîrii. Deși simte că nu are calitățile care „se cuvin în orice viață socială organizată", Bizu se lasă în voia „destinului" (a oamenilor „tari", de fapt) care îi cere să se întoarcă din nou la București ; argumentul ultim este însă cel de natură erotică întrucît, iată, „hotărîrile nu vin din chibzuință și socoteli, ci din pasiuni" : numai că ceea ce pentru Bizu este rodul acțiunii „obscure" a sentimentului (nutrit pentru Diana), pentru Lică întoarcerea vărului său în Capitală este „chibzuită și socotită" cu mult înainte, iar flerul său psihologic îi pune la dispoziție argumentul incontestabil : la minister Bizu va lucra cu Diana.

Întors în București, agronomul găsește același mediu social străin alcătuirii sale sufletești, dar acum conștiința „ciudățeniei" sale îl macină mai mult decît altădată : „Rămase în fotoliu *abătut*, în plina convingere a insuficienței lui de adaptare la viață. Nu mai putea învinui pe nimeni. Era au-

torul propriului său destin. Vinovatul? Mai degrabă victima. *Trebuia totuşi să rupă cătuşa inerţiei ce-l lega, să rupă cercul dezgustului de sine*". Mai mult, întîlnirile întîmplătoare cu „replicile masculine" nu îi mai oferă acum sentimentul tonic al unei superiorităţi morale (latura morală „începuse să-l impresioneze mai puţin"), ci pe acela derizoriu al *umilinţei*; iată, de exemplu, monologul său interior de după una dintre aceste întîlniri, aceea cu Hipolit Uscatu, funcţionar la Finanţe: „Băiat frumos. Cînd intra prin prăvălii, cu siguranţă că patronul îl întîmpina din uşă cu toate onorurile. Pentru d-l Hipolit Uscatu erau Lotru şi Kramer; el nu se împiedica de storuri trase sau de dulăi culcaţi în ganguri întunecoase. Faceţi loc domnului Hipolit Uscatu! (...) Cum făcuse d-l Hipolit Uscatu ca să-şi păstreze prospeţimea şi dunga, pe cînd el devenise simplă cîrpă nestoarsă? Artă, negreşit; artă mare; *arta vieţii*". Umilit de comparaţia cu Hipolit Uscatu, Bizu se simte atras irezistibil de mirajul acestei „arte a vieţii" prin care se poate ajunge la calmul, luxul şi voluptatea atît de mult dorite. Ridicolul îl pîndeşte însă mereu; „arta vieţii" nu este numai a lui Lică Scumpu şi Hipolit Uscatu, ci şi aceea a „dobitocului" din fabulă căruia, la un moment dat, Bizu „se simţi ispitit să i se substituie": ridicolul este găsit şi aici, ca şi în *Aripa morţii* (pe Andrei Lerian îl ameninţa acolo destinul lui Boubouroche), în exemplul oferit (consacrat) de literatură (fabula *Boul şi viţelul* de G. Alexandrescu).

Admiraţiei neascunse pentru „dezgheţatul" Lică Scumpu şi umilinţei comparaţiilor cu alţii, inferiori acum ca stare socială, li se alătură „stimulentele" Rosinei Strahl care îi cultivă cu abilitate gîndul eliberării din „cătuşa inerţiei": „Acum doi ani, cînd cu petiţia aia de la Herăstrău, da, erai altul. *Viaţa din ţară te-a călit şi ţi-a întărit energia*". Toate acestea îl pregătesc pe Bizu pentru rolul principal pe care îl va juca în comedia regizată de Lică Scumpu şi Rosina Strahl; învinsul se crede, fie şi pentru o clipă, învingător, „victima" se vrea „călău", ascetul se aşează la masa epicureicului: drama lui Bizu este, în fond, drama omului ale cărui aspiraţii se lovesc de zidul impenetrabil al realităţii condiţiei sale.

Schimbărilor din structura interioară a personajului focal al romanului le corespund cele petrecute în comportarea celor din jur; Rosina Strahl este gazda repede căutată de Bizu în Capitală, la care merge „ca dintr-o fidelitate a inimii" deşi

aceasta este „străină structurii sale sentimentale" : în fapt, contactul cu Rosina, cu *trupul* ei pătimaş, constituie necesara etapă preliminară înaintea întîlnirii cu *chipul* rece şi enigmatic al Dianei. Şi Rosina însă este schimbată faţă de ultima lor întîlnire ; deşi la fel de „spontană, verde în expresie", femeia pare a fi acum *„mai reţinută"*, afirmîndu-şi în acelaşi timp, cu mai multă convingere voinţa şi forţa sa în faţa timidităţii cunoscute a bărbatului : „Ce subdirector ? Nu există subdirector. Eşti director sau vei fi cînd vei voi sau cînd *vom voi*. Şi încă ce director !" ; Rosina vorbeşte cu persoana întîi plural, insinuînd astfel intenţiile sale matrimoniale : îi promite lui Bizu că va face în aşa fel încît „să nu ne ruşinăm", îi atrage atenţia că „a venit vremea să-ţi porneşti un început de gospodărie", i se pune la dispoziţie recunoscîndu-i suveranitatea absolută („eşti stăpîn să faci ce vrei — chiar şi pe canapeaua aia atît de moale şi comodă"), apelează la „înţelegerea" trecută pentru a o pregăti pe aceea viitoare („ne-am înţeles noi zece ani, — o să ne înţelegem şi de acum înainte"), îi dă sfaturi privitoare la comportarea de pe scaunul directorial faţă de probabilii solicitanţi, face chiar o „repetiţie generală", creează o intimitate conjugală numindu-şi delicat viitorul soţ („ţi-am găsit şi un nume ; nu mai eşti Bizu ci Bischen, o bucăţică de om absurd, cu suflet mare, un visător care trebuie adus numaidecît la realitate"), simulează raporturile „normale" dintre femeie şi bărbat pentru a-i stimula dorinţa parvenirii sociale („pentru mine eşti director, adică şef, stăpîn"), invocă, în fine, trecutul ca pe o garanţie a viitorului : nevoia de singurătate a lui Bizu este acum „sălbăticia oamenilor mari", o „sălbăticie de cărturar" pe care o respectă aşa „cum ţi se vor respecta toate obiceiurile ; nu ne cunoaştem doar de azi. De cîţi ani să fie ? Vreo zece. O viaţă ! Nu ne-am prea certat".

Resortul acestor explicite intenţii matrimoniale ale Rosinei trebuie căutat în specificul vîrstei sale erotice ; „apropierea celor patruzeci de ani, toamna femeii" este „epoca de mari crize senzuale" dar şi aceea marcată de efortul găsirii unui statut social asigurător : Rosina simulează acum erosul, îl *provoacă* : „Femeie voluntară, aprigă, — o ştia mai demult, dar discretă, satisfăcută cu ce i se dădea, sănătos, spontan. Acum nu mai *aştepta* plăcerea ci o *provoca*". Este în această provocare şi „cumpăna vîrstei" şi „conştiinţa obscură a apropi-

atei renunțări“ și „lupta disperată cu timpul“, dar și „voința de a subjuga și stăpîni“ : în Rosina coexistă două naturi aflate în conflict, pe care spiritul practic încearcă să le concilieze : frenezia simțurilor, instinctuală, și calculul rațional al femeii care se apropie de vîrsta „fatală“ a celor patruzeci de ani. Jocul său va fi, în consecință, dublu ; pentru că Bizu o cunoaște și i-ar putea surprinde tensiunea mimată a trăirii erotice (lucru care se întîmplă, dealtfel), Rosina concepe cu abilitate o „intrigă“ care să înșele eventualele măsuri de precauție luate de acesta. Așadar, invidia lui Bizu pentru calitățile lui Lică Scumpu și dorința de a-i imita pe „înțelegători“ sau măcar de a încerca să o facă, vin în întîmpinarea mai explicitelor intenții matrimoniale ale Rosinei. Aceasta, secondată de vărul ei, Hugo Loebe, îi oferă lui Bizu prima lecție de terapeutică erotică cu efecte în plan social ; simulînd trăirea erotică la tensiunea sa maximă, Rosina îi propune perfectarea unui contract cu firma *Globus*, afacere pe care i-o înfățișează chiar a doua zi Hugo Loebe ; numai că înscenarea eșuează în fața incoruptibilului subdirector al Agriculturii, prea puțin familiarizat cu „latura politică“ a lucrurilor. Avertizați asupra „stîngăciei“ lui Bizu, cei doi vor țese o „intrigă“, slujindu-se de anonimele și telefoanele „binevoitorilor“ care încearcă să-l îndepărteze definitiv de Diana pentru ca la capătul „disperării“ să afle brațele moi ale Rosinei.

Pregătită cu multă prudență, întîlnirea cu Diana îi rezervă și ea surpriza constatării unor schimbări petrecute în înfățișarea și comportamentul „consilierei“ ministrului Lică Scumpu ; Diana Serea este acum „mai frumoasă poate, mai zveltă, cu o ușoară roșeață pe umerii obrazului“, stăpînește la fel de bine arta conversației echivoce, prima întîlnire strecurînd însă o ușoară deziluzie în sufletul lui Bizu care aștepta altceva decît o „strîngere de mînă sportivă“ și un ton nepăsător al puținelor cuvinte schimbate între ei. Dacă în *Firu-n patru* comportarea echivocă a Dianei exprima acea „rezervă *inconștientă* a femeii ce se voiește urmărită și la urmă siluită“, fiind, în același timp, „semnul unei perspicacități împinsă pînă la divinație“, în *Diana*, femeia are o ținută „sportivă“, „masculină“ aproape : are puterea de a-și acoperi suferința sub masca indiferenței („nu vreau să dau nimănui satisfacția de a mă vedea suferind“), sfidînd „bunul simț“ al bucureștencelor de la volanul unui automobil marca *Globus*. Crusta enigmei Dianei

se sparge însă sub presiunea dinlăuntru a sentimentelor, iar „scuzele" pentru momentele de slăbiciune sînt căutate, semnificativ, în cuvintele cu care Bizu își întîmpina autorul la începutul romanului precedent : „demonii din noi sînt mai puternici decît voința", recunoaște Diana acum, reluînd o replică spusă altădată de Bizu în cerdacul cu iederă al refugiului său din Fălticeni. Acești „demoni" sînt cei ai iubirii pentru că, iată, Diana îi mărturisește și, mai ales, îi *arată* lui Bizu dovezile dragostei sale pătimașe : pe birou are o poză înrămată a celui iubit, îi pune sub ochi „substanța erotică" a celor doi ani de absență (scrisorile admiratorilor Raicu și Verdeș), deschide sertare în care se află „Tezaurul de la Pietroasa" (cincisprezece capete de țigară lăsate „timp de un an la laborator, lîngă mine" și păstrate pentru că „fumai rar și numai cînd erai îndrăgostit"), petalele hortensiilor albastre primite altădată, cartea lui Sadoveanu în care Diana trebuia să citească trecutul lui Bizu, pătrunzînd astfel în intimitatea acestuia, „«cenotaful iubirii defuncte» adică al scrisorilor ce ar fi trebuit să fie și n-au fost". Toate aceste *semne* sînt „elemente de feerie" pentru Bizu a cărui neîncredere explodează zgomotos ucigînd, pentru puțin timp însă, „balaurul bănuielilor și al presupunerilor pentru nimica toată" ; structura sa interioară rămîne însă nezdruncinată și, la apariția celorlalte dovezi (false) ale Rosinei, semnele iubirii Dianei se transformă în infidelități dureroase : schimbările petrecute cu sine și cu ceilalți în timpul celor doi ani îi ascund definitiv adevărul și Bizu alege, în consecință, singura certitudine la care are acces : dispariția de pe scenă și asigurarea „misterului" acesteia, plecînd „în străinătate" (în necunoscut) și nu la Fălticeni, fără a-și lua rămas bun nici de la fosta iubită (Diana), nici de la viitoarea sa pasiune (Emilia Scumpu).

Din perspectiva construcției epice, naratorul organizează și acest text în jurul a două scene-pivot cu funcționalități diferite la două nivele narative deosebite. Ambele scene relatează lectura unor anonime trimise de același „binevoitor" ; în prima, Bizu este cel care citește, iar Rosina cea care comentează :

„Luă hîrtia și-o desfăcu : «Doamnă, deși vîrsta dumitale nu-ți mai îngăduie pretenția în alegere»...

— Numai din insistența asupra vîrstei, se vede o mînă de femeie. Bărbații nu se ocupă de vîrstă, întrerupse Rosina.

El continuă :
— ...«s-ar putea totuşi să ai iluzii, căci altfel nu-mi pot explica jertfele materiale, pe care probabil le faci pentru omul cu care trăieşti».
— Îşi au şi anonimele hazul lor, izbucni în rîs iritat Rosina ; ideea că dumneata, Anton Klentze, poţi fi un om întreţinut de o femeie... mai în vîrstă, ca să nu zicem de o babă, este de un haz cum greu s-a putea găsi altul.
— ...«Dintr-un sentiment de caritate, citi el mai departe, ţin să-ţi spulber aceste iluzii... Omul, pentru care te jertfeşti, te va părăsi curînd. I s-a abătut să se însoare cu o domnişoară vrednică de dînsul : a trăit cu profesorul ei şi acum trăieşte cu un ministru. (Nu-i spun numele). Omul dumitale îşi va face astfel cariera ; e probabil tot ce caută. — Un binevoitor».
— Adică «o binevoitoare» încheie Rosina, stăruind în convingerea ei".

Anonima falsifică un adevăr pentru a impune un altul care atentează la moralitatea persoanei vizate ; deşi textul denunţului este „transparent", Rosina, pentru a fi sigură că semnificaţiile nu-i vor scăpa neatentului Bizu, îl comentează „dirijînd" atenţia destinatarului adevărat (Rosina este aceea care „primeşte" anonima dar Bizu este cel care trebuie să o cunoască) spre acele elemente absolut necesare finalizării „intrigii" sale : anonima denunţă perversiunea Dianei (adevărul falsificat) pentru a enunţa jertfa Rosinei (adevărul care se cere re-cunoscut de destinatar). „Binevoitorul" care a scris-o, cunoaşte bine structura sufletească a lui Bizu, atacînd „latura sa morală" ; prin căsătoria cu „domnişoara vrednică de dînsul", Bizu şi-ar putea face cariera, lucru pe care „probabil îl caută" : scena conturează definitiv relaţiile dintre personaje prin intermediul raportului implicit care se creează între expeditorul (Rosina) şi destinatarul anonimei (Bizu) : primul este regizorul, iar cel de-al doilea — actorul comediei care se joacă în *Diana*.

Nu altfel se petrec lucrurile şi în casa lui Lică Scumpu : Emilia citeşte o anonimă, scrisă de aceeaşi mînă ca şi prima, pe care o primise Lică, dar care trebuie să fie cunoscută în primul rînd de impresionabila sa soţie :

„Scoase din sertarul biroului o hîrtie aproape la fel cu cea a Emiliei şi i-o întinse :
— Citeşte-o.

Ea o străbătu cu emoție : «Domnule, știu că ești un cinic și că nu te voi impresiona, dacă îți voi aduce la cunoștință că toată lumea cunoaște relațiile d-tale cu domnișoara Diana Serea, afacerile, pe care le faceți împreună, ca, de pildă, afacerea *Globus*, și faptul că vrei să o măriți cu vărul naiv adus anume din provincie.

— Imbecilul ! întrerupse Lică ; dacă trăiesc cu ea, de ce să-l mai aduc și pe ăla din provincie ? Să-mi caut singur beleaua !

Emilia reluă lectura :

— Lumea le cunoaște și ți-s perfect indiferente. Îmi propun să-ți comunic lucruri noi : domnișoara în chestiune a trăit mulți ani cu profesorul Gotcu, la care se duce și acum din cînd în cînd ; e încurcată de trei ani cu un camarad de laborator Raicu ; îl vizitează uneori, noaptea, chiar și pe scumpul d-tale văr, cu care vrea totuși să se mărite. E imprudentă.

— «Asta o înțeleg, întrerupse voios Lică. Dacă-i vorba să se ia, să nu mai zăbovească inutil.

Emilia continuă :

— «Pregătește-te să afli ceva mai grav...».

— Bravo, făcu Lică. Ține-te acum, coană Emilio !...

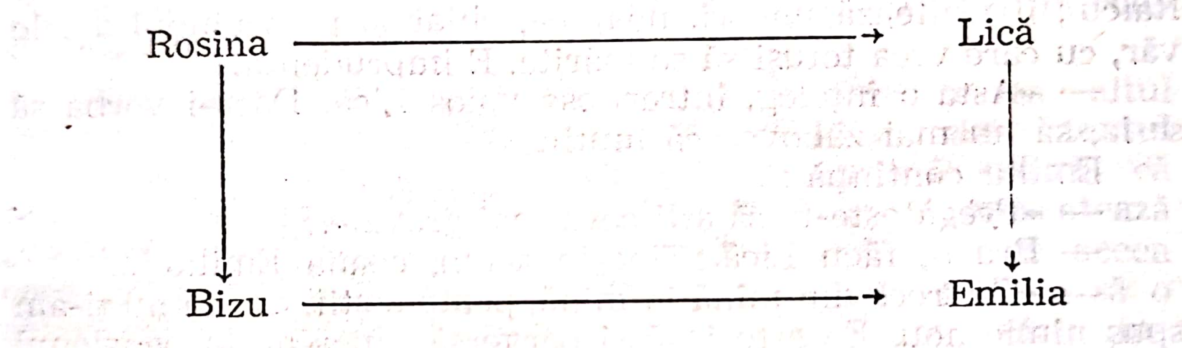
— «Că trece din mînă în mînă, poate o știi, așa că nu ți-am spus nimic nou. Ea este însă și perversă ; încă de la pensionul Angheleanu, legătura ei cu o guvernantă engleză a produs un scandal public, de care te poți ușor informa. Prezența ei continuă în casa d-tale, și mai ales în lipsă, intimitatea, în care s-a insinuat pe lîngă soția dumitale, văzute prin lumina trecutului, ar trebui să-ți deschidă ochii și să te facă mai atent la ceea ce ar putea să ți se întîmple în propriu-ți cămin. Nu afirm, firește, nimic ; n-am fost de față ; e o indicație numai de posibilități. Dealtfel, ai și merita-o : unui cinic i s-ar cuveni o pedeapsă exemplară. Nu-și introduce cineva nepedepsit metresa destrăbălată în intimitatea nevestei».

— O ! o ! țipă speriată Emilia, aruncînd scrisoarea pe covor. Ce abjecție ! Cum se pot scrie astfel de infamii ?".

Anonima „binevoitorului" se adresează, prin Lică, Emiliei ; ea este cea *emoționată*, în timp ce Lică este cuprins de obișnuita sa „vervă flecară". Obiectivele vizate de expeditorul acestui denunț sînt mult mai importante decît cele din anonima precedentă. Mai întîi, un „cinic" (Rosina) se adresează altui „cinic" (Lică) ; este în această confruntare semnul dis-

putei a doi regizori, la fel de ingenioși, pentru un același actor (Bizu) ; interesele lor sînt opuse, jocurile au obiecte diferite : Rosina îl vrea pe Bizu pentru sine, Lică îl dorește pentru a o avea pe Diana mereu alături, legătura lor avînd nevoie de un adăpost „legal“ în ochii celorlalți. Îngroșînd imaginea perversiunii Dianei, expeditorul anonimei se adresează emotivei Emilia și, prin ea, lui Bizu : ceea ce i se comunică acestuia doar pe jumătate în prima anonimă este întregit în cea de-a doua.

Din corelarea acestor două scene se constituie o sumă de raporturi care definesc statutul personajelor în roman ; Rosina și Lică fac jocurile, Diana este miza, iar Emilia și, mai ales, Bizu, sînt victimele, cei care trebuie să piardă. Iată reprezentarea grafică a acestor raporturi :



Pe orizontală se conturează relațiile dintre personajele cu același statut narativ : Rosina și Lică sînt regizorii „intrigii“, iar Bizu și Emilia sînt actorii acesteia. Pe axa verticală, raporturile sînt de opoziție („victimă/călău“), dar dacă sensul este identic, semnificația lor este diferită ; în raporturile cu Bizu, Rosina este cea care domină cu inițiativele sale „masculine“ de „subjugare și stăpînire“ ; raporturi „normale“ între Lică și Emilia, „abatere de la normă“ în cazul relațiilor dintre Bizu și Rosina, punînd în evidență încă o dată marca structurii interioare a personajului masculin lovinescian. În substanța acestor scene-pivot, naratorul concentrează materia epică a romanului *Diana*, asigurîndu-și, în același timp, punctul de plecare pentru textul următor : situația de „victimă“ apropie „fatal“ pe Bizu de Emilia, din idila lor urmînd a se scrie următoarele două romane ale ciclului.

Alături de această apropiere mijlocită de ceilalți și de desfășurarea intrigii romanului *Diana*, afinitățile dintre cei doi sînt mult mai profunde, ținînd de structura lor sufletească :

Emilia Scumpu este un personaj din *memoria* lui Bizu : „I se fixase în amintire sub forma unei ființe palide, subțirică, cu o față ușor spuzită, unduioasă ca o trestie, urcînd în amurg dealul Băncuței, în tovărășia unei englezoaice, o lungană, cu ochelari pe un nas coroiat ; totdeauna singure ; nu cunoștea pe nimeni și nici nu voia să cunoască ; urîțică și distantă, domniță îndepărtată, nordică, poate și înfumurată". Această imagine „nefavorabilă" din memorie este reactualizată și certificată de clipa întîlnirii : „Privindu-l prin face-à-main, absentă, femeia îi întinse o mînă lîncedă. Nu mai purta cozile pe spate, dar nici nu se împlinise la trup și nici nu i se curățase fața de spuză". Nimic atrăgător în această prezentare a Emiliei care, aparent, nu poate „concura" cu pătimașa Rosina și cu chipul enigmatic al Dianei : apropierea dintre cei doi este acționată însă de niște resorturi *sufletești* mult mai puternice și cu o „bătaie" mult mai lungă în timp.

Primul punct de plecare al viitoarei idile este *timiditatea egală* a celor doi ; „Descoperind într-însul o timiditate egală cu a ei, Emilia se arătă din ce în ce mai prietenoasă. Ar fi voit poate să joace un rol în destinul lui sentimental. La despărțire îi strînsese chiar mîna cu căldură : — Acum că ne-am regăsit, cred că ai să vii mai des pe la noi..." ; timiditatea egală dintre ei instituie „prietenia", iar rolul la care se gîndește, deocamdată, Emilia este acela de „binefăcătoare", încercînd să-i unească pe Diana și Bizu.

Al doilea resort declanșator al legăturii dintre cei doi este *trecutul comun :* „Timiditatea lor îi înfrățise ; își găsiseră apoi un trecut comun ; tîrgul natal le revenea în minte prin amănunte uitate. Trăiți în lumi deosebite și fără să se fi cunoscut, îi învăluie totuși aceeași atmosferă ; în memoria lor reveneau aceleași tipuri de bătrîni, aceleași case vechi, aceleași legende și același peisaj, valea Șomuzului, valea Moldovei, moșia lui Alexandrini de la Poenița ; amintirile lor se îngemănau și aiurea în străinătate, în orașele, în care trăiseră, la München, la Dresda, la Berlin, la Paris, în muzeele cunoscute în amănunțimi" : trecutul, pe care nu voia să-l cunoască Diana, refuzînd, prin aceasta, pătrunderea în intimitatea lui Bizu, reprezintă terenul de întîlnire și „îngemănare" a Emiliei cu agronomul din Fălticeni.

Timiditatea egală și trecutul comun se alătură *atmosferei resemnării :* „Bizu înțelese repede tragedia intimă a femeii dis-

tinse, plăpînde și timide, refugiată în aparența mîndriei. Era o învinsă. (...) Bizu se simțea bine în atmosfera resemnării ei" ; tragedia Emiliei este și a sa, masca acesteia o poartă și Bizu : detaliile sufletești le înnobilează pe cele fizice (femeia este acum distinsă), imaginea inițială se transformă încet dar sigur în icoană.

Dacă timiditatea, trecutul și resemnarea îi „înfrățește" pe cei doi, *sentimentalismul refulat* comun anunță viitoarea legătură erotică, acțiunea sa fiind esențială în cazul personajului lovinescian : „În sentimentalismul ei refulat de vîrtejul în care trăia, refăcea pentru alții icoana unei vieți liniștite, idilice, a doi oameni ce lucrează cot la cot, se pasionează pentru aceleași lucruri, pășind în viață, mînă în mînă ca pe o lungă alee de plopi. N-avusese parte de astfel de viață, existența ei se împletise numai din resemnare și ieșise, cu desăvîrșire, din preocupările lui Lică. Imaginația i se satisfăcea în planuri pentru alții..." ; această icoană a unei vieți liniștite, în atmosfera idilică a iubirii împărtășite, este, mai întîi, „pictată" de Emilia pentru alții, pentru ca apoi să și-o asume pe deplin. Intrarea Emiliei în viața (intimitatea) lui Bizu se face încet, urmînd cu strictețe etapele „clasice" ale cristalizării erotice : prieten, confesor și binefăcător în *Diana*, prezență afectivă compensatorie în *Mili* și, în cele din urmă, iubită în *Acord final*.

Din intriga țesută în *Diana* de Lică Scumpu și Rosina Strahl, Bizu iese, aparent paradoxal, cu un tonifiant sentiment al biruinței ; începutul romanului următor, *Mili*, îl găsește străbătînd bulevardele Capitalei „ușurat de o povară grea", cu un ritm al vieții lăuntrice care se desfășoară larg „în acordurile unei bucurii organice" : această stare neobișnuită pentru un „repetent al vieții" vine din satisfacția pe care i-o procură gîndul că, fie și pentru o clipă, Lică Scumpu, un „om al zilei", *s-a temut* de dînsul : „Se simți pătruns de o ușoară satisfacție, de origină nesigură, dar a cărei prezență îl încălzea. Nu se temuse niciodată nimeni de dînsul. Copil, privindu-l de sus, băieții nu-și dădeau măcar osteneala unui pumn ; la o vîrstă cînd valoarea se afirmă prin mușchi suferise poate ; mai tîrziu, însă, pierduse pînă și amintirea deprimării sufletești. Satisfacțiile lui de om matur îi veneau din altă parte fără să se fi gîndit că sînt și împrejurări, cînd conflictele nu se pot rezolva decît prin forță. Dacă nu fusese niciodată silit să se apere, cu atît mai mult nu-i trecuse prin minte că ar

putea să atace. Și totuși, Lică se temuse ; se uitase pieziș, cu privire de fiară încolțită ; se așteptase să-l lovească. (...) Cînd scosese petiția din buzunar, închipuindu-și poate că scoate un revolver, se speriase ; i-o citise în fața descompusă... Dacă ar fi împins gluma unei amenințări, Lică s-ar fi pitit, desigur, după birou. Rîse ca de o faptă săvîrșită ; însoțindu-și vedenia de gesturi, își trăia aievea isprava imaginară" ; prin scena prezentării demisiei, petrecută în realitate, dar mai ales prin continuarea ei imaginară, Bizu „se răzbună" pentru o întreagă existență desfășurată sub semnul „feminității", al slăbiciunii și delicateții : imaginea deprimantă a fricii copilului, „privit de sus" de ceilalți „băieți", dispare în fața iluziei forței tînărului care se apropie de treizeci și doi de ani. Bizu cîștigă o bătălie ce părea definitiv pierdută, iar arma sa este Lică : teama acestuia îl eliberează pe Bizu de o veche obsesie („povară grea"), înnoind structura sa sufletească.

Bucuria primei victorii asupra celorlalți și, prin ei, asupra lui însuși, îl face imun la provocările „replicilor" sale masculine, a căror prezență îl înnăbușea altădată ; Raicu încearcă să-l scoată „din ritmul vedeniei lui" amintindu-i că nu e decît o „sfîrlează mecanică" acționată de mecanismul complex al relațiilor sociale, căruia nu îi poate înțelege principiul de funcționare : „Totul e tranzacție. Dau... dai... dăm... dați... Mai las-o tu de aici, că o las eu de dincolo. Închide ochii, cînd îți ciup nevasta și-ți fac, în schimb, vînt în carieră. Nu-i nevoie de învățătură și nici chiar de pehlivănie. Instinctul ajunge". Numai că acum replica lui Raicu nu îl mai pune pe Bizu în fața propriei sale neputințe, a „pustiului" său existențial, ci îi stimulează luciditatea, dramaticul zbucium interior fiind înlocuit de un superior ton autoironic ; realitatea spațiului social nu îi mai oferă acel binecunoscut sentiment al *inadaptabilității erotice,* ci pe acela al inaderenței *profesionale* și *sociale* la o textură deficitară a relațiilor umane : doctorul în chimie agricolă de la Hohenheim este „un neisprăvit în țara lui Lică", o „nobilă inutilitate", neavînd „altă întrebuințare" decît „să dea vara muștele afară din Cișmigiu și să ia, iarna, lecții de patinaj cu domnișoara Silvia".

Dacă frica copilului Bizu se răzbună prin teama provocată lui Lică, inversînd raportul dintre „victimă" și „călău", obsesia insucceselor sale erotice dispare și ea o dată cu apariția surprinzătoare și reconfortantă a Silviei Dușescu, dacti-



lografă la Ministerul Agriculturii. Simplă, sinceră, spontană, cu o ținută sportivă, aceasta îl determină mai întîi, pe timidul Bizu să patineze între umbrele albe ale perechilor din Cișmigiu ; cel care încerca să o îndepărteze altădată pe Diana de pasiunea pentru tenis, în virtutea „posibilităților erotice" ale sportului și a „dezgustului" său de mișcare, se lasă acum pătruns de euforia alunecării pe gheața din parcul care a fost martor nefericirilor trecute : primul gest al Silviei îi zdruncină o „teorie veche" („în fiecare din noi e o anumită capacitate pentru un anumit lucru, peste care nu poate trece oricît s-ar strădui. Disponibilitățile sînt fixe, imutabile"), convingîndu-l că „omul e perfectibil" și anunțînd, prin aceasta, zodia luminoasă în care intră destinul personajului lovinescian.

Mai mult încă decît această schimbare a unei „teorii vechi", legătura cu Silvia Dușescu aduce vindecarea acelui „sentimentalism refulat", eliberîndu-l pe Bizu de obsesia insucceselor sale, a trăirii erotice totdeauna incomplete ; tînăra dactilografă constituie prezența compensatorie de după experiențele nefericite cu Diana Serea și Rosina Strahl. Silvia este „numai farmec" spre deosebire de Diana „calmă, gravă și pură, cu *aparența* de seriozitate și lealitate" ; cu ea, Bizu parcurge repede etapele cristalizării erotice, iar scena „finalizării", a posesiunii, remarcabil construită de narator, precizează exact măsura distanței dintre cele două femei : „Trei ani Diana îi dase impresia purității și-l înșelase ; Silvia îl înșelase altfel ; cu toate aparențele, își păstrase un corp neatins. În cadrul aceleiași zile, avusese două experiențe potrivnice ; a Dianei, fata cu ochii puri, metalici, cu fruntea senină, cu o atitudine gravă ce o ridica deasupra bănuielilor, și a Silviei, zvăpăiată, numai rîs și gingășie, care i se oferise fără demnitate pentru a-i face, la urmă, dovada unei purități absolute" ; cele două „experiențe potrivnice" constituie o cunoaștere a esenței (Silvia) prin care Bizu descoperă dimensiunile aparenței (Diana). În Silvia Dușescu, Bizu descoperă, în sfîrșit, echilibrul erotic necesar între *sentiment* și *senzualitate* ; Diana Serea și Rosina Strahl se întîlnesc în „fata cu trup subțire, cu figura luminată de ochi pururi veseli". Fericirea lui Bizu este aceea a posesiei întregului, ale cărui părți le cunoscuse pînă acum doar separat ; în Diana „o sentimentalitate întreținută din neliniști, din îndoieli, din visări, din enervări", iar în Rosina „o senzualitate strict fizică fără infiltrații sentimentale."

În prezența Silviei, temperamentul lui Bizu revine la „norma“ sa masculină ; inițiativele îi aparțin acum, *dispune* de iubirea Silviei pe care o folosește ca „medicament“ al unei *terapeutici „psihanalitice“*. În perspectiva acesteia, îi propune Silviei o excursie de două zile la Constanța ; aici se instalează la hotelul și în camera „locuită acum trei ani“, reface cu noua iubită „preumblarea de acum trei ani cu Diana“, caută pe digul constănțean o inscripție citită altădată, la întoarcere „se bătuseră cu bulgări de zăpadă, cum făcuse cu Diana“, pentru a poposi în final la aceeași ceainărie turcească „cu aceiași turci rămași la locurile lor, poate, de acum trei ani“ ; Bizu vine la Constanța pentru a învinge (cu Silvia) imaginea celui învins (cu Diana), căutînd în „bucuria momentului“ vindecarea de „amintirile dureroase“ : *cum* se petrec faptele *acum* se răzbună pe ceea ce s-a întîmplat *atunci*. Bizu din *Mili* își ia revanșa în fața celui din *Diana, Firu-n patru* și *Bizu ;* „medicamentul“ acționează fulgerător, topind în intensitatea trăirii erotice cu Silvia toate „satisfacțiile brutale, scurte, urmate de un ușor dezgust“ cu Rosina, Diana și îndepărtata Tana ; Bizu intră în perioada fericită a „fluxului amoros“, compensație așteptată după acel „reflux al silei“, vestind cu o clipă mai devreme acordul major al happy-end-ului.

Această direcție de dezvoltare a romanului *Mili,* urmărind transformările produse în structura interioară a lui Bizu, reprezintă însă un plan secund al textului care vizează, în principal, definirea „modelului“ celui de-al doilea element al viitorului cuplu erotic : Mili (Emilia Scumpu). Nu Silviei Dușescu îi este destinat Bizu, ci lui Mili, cea plămădită din același „aluat sufletesc“ ; dealtfel, însuși Bizu re-cunoaște premisa constituirii cuplului prin individualizarea de ceilalți : „Mă gîndesc că între atîția ticăloși, Lică, Diana, Gotcu, Rosina, Raicu, noi sîntem singurii oameni cinstiți“, îi declară lui Mili în intimitatea camerei sale de la Hotel Europa. Ceea ce se petrece aici reprezintă scena-pivot a romanului ; Mili îl vizitează pe Bizu în camera sa de la hotel, sfidînd bănuielile și comentariile chelnerilor și portarului, pentru a-l determina să renunțe la hotărîrea de a părăsi țara : finalul scenei, în care se consumă multe lacrimi și rugăminți, anticipă totul : „Cu o mișcare simplă, naturală, el își scosese haina și vesta, le puse pe pat și se întoarse la lavabou. Un sentiment de rușine o învălui ușor pe Mili ; *privi apoi tot mai îndrăzneț la dînsul* care,

cu un gest atît de firesc și de cuviincios, fără vulgaritate, se dezbrăcase în prezența ei — nedeprinsă cu astfel de libertăți. Nu se simți totuși jignită și poate, chiar, *un fior îi trecu prin tot trupul*. Cana îi tremură în mînă".

Două elemente rețin atenția din desfășurarea acestei scene : *îndrăzneala* și *fiorul* timidei și distantei soții a lui Lică Scumpu. Explicația îndrăznelii trebuie căutată într-o scenă anterioară, consumată în locuința ministrului ; personajele sale sînt Rosina Strahl și Mili. Rosina tranșează în *Mili* disputa sa ascunsă cu „cinicul" Lică Scumpu din *Diana*, lovindu-l surprinzător și eficace acolo unde acesta se aștepta mai puțin ; știind că Bizu nu-i poate aparține, Rosina dorește să-l îndepărteze definitiv de Diana, apropiindu-l de Mili și răzbunîndu-se astfel pe Lică Scumpu ; Rosina cedează „prada" unui vînător care nu a participat la „marea vînătoare" din *Diana :* ea vine la Mili pentru a-i transmite o „sarcină" : „Doamnă, eu v-am spus tot ce aveam de spus ; mi-am călcat pe inimă, destăinuindu-vă intimitățile vieții mele și rolul meu, care poate fi privit și ca urît. Mi-am încheiat sarcina. De acum începe a d-voastră". Aici se încheie existența romanescă a Rosinei Strahl ; în gestul ei este recunoașterea afinităților dintre cei doi și a perspectivei viitorului : „prietenia ce vă leagă" și „acea asemănare sufletească a d-voastră cu d. Klentze" o fac să-i mărturisească lui Mili faptul că „într-o lume atît de egoistă și de interesată, sînteți doi oameni cu totul deosebiți".

Rosina nu iese din scenă înainte de a-i fi transmis lui Mili acea *energie virilă, dar și cheia procedurii*, pe care le necesită finalizarea „sarcinii" cu care a fost investită soția lui Lică : „Cinci jumătate, — pe la șase nu mai tîrziu — ca să nu plece de acasă, trebuie să-l vedeți. E la Hotel Europa. Arătați-i toată absurditatea hotărîrii lui de a se expatria. Nu uitați apoi că trebuie să sufere în cele mai adînci fibre ale sufletului lui și că-i trebuie, prin urmare, o afecție prietenească, cu atît mai mult cu cît e o fire închisă, concentrată, fără resursa de a se cheltui prin manifestări exterioare. El are, deci, nevoia unei alinări, pe care i-aș fi adus-o eu, dacă nu m-ar urî atît. Sarcina cade asupra d-voastră. *Rudenia, afecția* și *stima profundă* ce vă poartă — nu protestați, Doamnă, căci sînt sigură de ceea ce afirm — *potrivirea de caracter, lealitatea* și *dezinteresarea*, vă indică, vă impun acest rol, pe care nici o femeie nu l-ar refuza". Rosina e acum categorică, dar tot „învăluitoare" : în-

cepe şirul premiselor apropierii dintre cei doi cu „rudenia" şi sfîrşeşte cu „dezinteresarea", introducînd însă abil şi „afecţia". Ceea ce trebuie să facă Mili constituie o „sarcină" care nu poate fi refuzată ; „energia virilă" pe care i-o inoculează prezenţa voluntarei Rosina determină intrarea în rol a lui Mili care dobîndeşte astfel acea ştiinţă de a „încovoia destinul" : „energia virilă" explică „îndrăzneala" privirii din scena de la Hotel Europa, dar şi hotărîrea de a se despărţi definitiv de Lică Scumpu. Mai mult încă, acumularea acestei energii are şi efecte „estetice" : „Frumuseţea e voinţa de a fi ; numai lupta dă caracter, expresie trăsăturilor celor mai neregulate".

Dacă „îndrăzneala" lui Mili este un efect al acumulării „energiei virile", viitoarea soţie a lui Bizu fiind astfel, în bună măsură, un personaj *format* de Rosina, *fiorul erotic* abia simţit în prezenţa agronomului deschide traiectul intrigii romanului şi, în acelaşi timp, pe cel al evoluţiei structurii interioare a personajului feminin lovinescian ; aceasta se dezvăluie prin intermediul „fabulei" şi al semnificaţiilor celor două vise ale lui Mili. Să reamintim faptul că în *Firu-n patru* Bizu îşi definea trăirile tot cu ajutorul viselor : Mili, o structură din acelaşi „aluat sufletesc", nu se putea explica decît prin acţiunea unui mecanism asemănător. Deşi cu obiective aparent diferite, cele două vise ale lui Mili îşi unesc semnificaţiile întru conturarea „modelului" personajului : primul urmăreşte precizarea obiectului interesului erotic, iar cel de-al doilea vizează descoperirea imaginii obsedante, oferind măsura exactă a sentimentului frustrării erotice sub semnul căreia se constituie destinul lui Mili, repetîndu-l, fatal, pe cel al lui Bizu.

A. Obiectul interesului erotic

Primul vis al lui Mili se declanşează după scena consumată în camera lui Bizu de la Hotel Europa ; pornind de la semnificaţiile lui, Mili depăşeşte prima fază a procesului erotic, *incertitudinea sentimentală,* ajungînd la cristalizare prin precizarea obiectului interesului său erotic : prezenţă agreabilă în *Diana,* Bizu devine acum pentru Mili focarul de iradiere al pasiunii :

„Aţipind, îşi prelungi întîmplările zilei într-un amestec de realitate şi ficţiune, exacte sau deformate, prin cine ştie ce acţiune a unei dorinţe nemărturisite, neştiute chiar. Se vedea îndreptîndu-se energic, eroic aproape, spre hotelul Europa,

ca și cum ar fi avut de îndeplinit o misiune de mare însemnătate, scăparea poate a unui om de la moarte. Nu ținuse seama de nimic, nici de situația socială, nici de felul cum îi putea fi interpretată intrarea într-o cameră de hotel. Îi sfidase pe toți chelnerii înșirați pe două rînduri, de-a lungul scărilor, și îndoiți pînă la pămînt, nu fără a-și fi făcut cu ochiul unul altuia. Ea le aruncase o privire nepăsătoare, de sus. Nu-i puteau înțelege jertfa, noblețea demersului ei ; erau deprinși cu altfel de femei și cu altfel de vizite. Discuțiile cu Bizu i se deformau și ele ; fusese elocinte ; îi expusese situația mai bine decît ar fi făcut-o Rosina cu meșteșugurile ei ; cu o căldură, de care se uimea singură, pledase ca un avocat de mari procese. Încăpățînat la început în refuz, el se muiase pe încetul numai din pricina lirismului ei. Îl învinsese, — și brusc, îl văzuse la picioare, întins pe covorul de lîngă fotoliu : leu domolit dinaintea îmblînzitoarei... Plînsese... da, plînsese ; deși nu plînsese niciodată, îl înduioșaseră generozitatea și elocința ei. O privea cu ochi fideli, înecați în lacrimi. Nu-i spusese nimic, dar într-înșii îi citise recunoștința ; întinsese mîinile spre dînsa, îi îmbrățișase picioarele, îi sărutase ciorapul. Ea îi mîngîiase părul cu mîna ; cînd se simțise însă străbătută de un fior de plăcere nemaiîncercat pînă acum, îi respinsese, ușor, capul cu mîna :

— Nu fii copil, atît îi spusese. Poate că totul i se păruse și gestul i-l citise numai în ochi și vorba i se oprise în gîtlej. Poate. Fiorul îl simțise însă pînă în cele mai îndepărtate ramificații ale nervilor ei. I se culcase la picioare în extaz, ca în fața unei femei adorate, cum nu făcuse nimeni... Lică o brutalizase din prima noapte ; nu i se culcase la picioare și nu-i sărutase ciorapul. O dezbrăcase iute și o aruncase în fundul patului, bucuros să isprăvească mai repede. Peste un ceas dormea... În scenele deformate ce-i trecuse prin amintire îl văzu apoi sculîndu-se. Plînseseră amîndoi ca niște îndrăgostiți, chinuiți de încăpățînări copilărești. Nu puteau pleca cu ochii roșii de lacrimi. Fără să-i ceară voie, Bizu își scosese atunci haina, simplu. Cum își îngăduise un gest atît de îndrăzneț, un timid și un delicat ca dînsul ? Prin aceeași impulsiune lăuntrică, cu care și ea i-l primise fără să protesteze, un destin o forță lucra într-înșii peste voință. Nici un bărbat nu i se dezbrăcase în față, — doar Lică la început ; îl găsise însă vulgar, pe cînd la Bizu totul i se păruse firesc. Îi turnase să se spele ; și ea îi

turnase, cum nu făcuse niciodată ; se şterseseră de acelaşi prosop, el, la un capăt şi ea la celălalt, trăgîndu-l fiecare de partea lui, copilăreşte. Tot ce se petrecuse între dînşii, în vis lua o culoare sentimentală, patetică, plină de sensuri şi mistere, de gesturi sublime şi mari înfiorări — pînă ce se domoli într-o atmosferă de dulce intimitate pentru a se scufunda apoi în pacea ocrotitoare a somnului fără vise."

Primul suport material al visului este, aşadar, scena petrecută în camera de la Hotel Europa ; faptele reale constituie un termen de comparaţie al realităţii fictive, din vis, iar modalitatea lor de raportare este acel „amestec de realitate şi ficţiune", exactitate şi deformare, venind din acţiunea unei *dorinţe neştiute*. Mai întîi, personajul se deformează pe sine ; „energia virilă", pe care i-o inoculase Rosina, devine acum „eroism" şi „sfidare" a unei *numeroase* asistenţe bănuitoare (în fapt, doar portarul hotelului a fost martorul „ilegalităţii" săvîrşite) : îndrăzneala vine în vis din sentimentul *jertfei* şi al *nobleţei* „demersului". Cu această forţă, pe care i-o dă conştiinţa „carităţii" sale, Mili îşi re-prezintă *altfel* detaliile scenei cu Bizu ; este acum „elocinte" prin căldura cuvintelor, stăpînă pe sine prin claritatea expunerii faptelor, învingătoare prin „lirismul" ei.

Visul acordă alte atribute faptelor reale, conformîndu-se acelei dorinţe neştiute : exasperarea lui Bizu se atenuează în gestul îmbrăţişării picioarelor şi al sărutului discret, iar violenţa cu care acesta se retrăsese de sub mîngîierea mîinii lui Mili este aici o respingere uşoară venind din partea confesorului care trebuie să rămînă „tare" pînă la capăt, înlăturînd urmarea firească la care îndemna „fiorul de plăcere" simţit totuşi „pînă în cele mai îndepărtate ramificaţii ale nervilor ei". Semnificativă pentru această primă secvenţă a visului este apariţia a două elemente noi faţă de succesiunea reală a faptelor : cele două gesturi „visate" de Mili (îmbrăţişarea picioarelor şi sărutul discret „pe ciorap") au o pronunţată încărcătură afectivă pregătind, prin aceasta, apariţia şi „judecarea" prin raportare a celui de-al doilea suport material al visului : experienţa conjugală cu Lică Scumpu. Secvenţa a doua pune faţă în faţă delicateţea lui Bizu, a gesturilor sale „visate", cu brutalitatea lui Lică, a gesturilor sale reale ; Bizu i se pare *firesc*, celălalt a fost *vulgar*, primul i se culcă la picioare „în extaz", în timp ce Lică „nu i se culcase la picioare şi nu-i sărutase cio-

rapul". Visul se substituie realității dînd măsura exactă a dorinței neștiute ; Bizu se comportă „ca în fața unei femei adorate", iar gesturile lor sînt *ca* acele ale îndrăgostiților : forma nouă („visată") a realității, constituită prin *excepție,* pune trecutul sub semnul deriziunii *normei,* anticipînd intriga romanului prin precizarea obiectului interesului erotic al lui Mili.

Chiar dacă trezirea este dureroasă prin reducerea realității „visate" la aceea de fapt („Scenele sentimentale de peste noapte o umpleau acum de rușine ; în oglindă se văzu subțirică, trasă la față de nesomn și palidă. Bizu nu i se aruncase la picioare în poziție de adorare ; nu-i sărutase ciorapul ; se întinsese pe covor, fiindcă nu mai era alt fotoliu în cameră și nu voise, se vede, să se așeze pe pat. Visul transformase realitatea în situații sentimentale"), Mili „se găsi totuși alta" prin efectul stimulator al dorinței neștiute. Tot ce face de aici înainte stă sub pecetea sentimentului „dovedit" de Bizu în visul lui Mili ; la o întîlnire ulterioară îl vede „luminat de aceeași flacără aprinsă și într-însa", pregătește casa părintească de la Balomirești cu un „ochi de stăpînă" ca pe un „cuib al dragostei" viitoare, vizitează casa Gheuculesei, moștenită de Bizu, pătrunzînd astfel în intimitatea preocupărilor (citește notele, însemnările și studiile acestuia intitulate *Observații asupra mea, Observații asupra altora* și *Viața văzută prin lipsa de dorință a ei)* și a trecutului celui pe care îl iubește (strecoară în albumul descoperit aici „o fotografie a ei de fată") : inițiativele lui Mili sînt cele ale unei ființe cuprinse de pasiunea erotică în a cărei tensiune prezentă încearcă să uite trecutul și să pregătească viitorul.

B. *Imaginea frustrării erotice*

Dacă primul vis îi oferea obiectul interesului erotic, cel de-al doilea precizează dimensiunile și calitatea obsesiei interioare ; aceasta se regăsește într-un personaj de legendă, Luțica, ale cărui aventuri le povestește Sion în *Arhondologia* sa : „Că de la hatmanul Constantinică rămînînd numai o fată Luțica și foarte ră de muscă fiind, n-a găsit în toată Moldova, din toți feciorii de boeri, unul să o poată sătura. Au purces, au trecut toată Europa, au cercat toți bărbații și și-au găsit pe plac tocmai în Ispania, un tîrtan, jidov spaniol, și l-au luat bărbat, cu carele pe la 1844, venind aice, și-au vîndut toate

moşiile şi ţiganii şi s-au dus înapoi la praznicu dracului" ; Luţica cea „ră de muscă" a lăsat moşia de la Rădeana pe care o moşteneşte Mili, iar parcul de aici, pe unde fata hatmanului Constantinică îşi va fi trăit idila cu „Marchizul" spaniol, constituie un loc fatidic pentru Mili al cărei trecut este sterp, lipsit de pasiune, frustrat de o trăire erotică autentică : Luţica şi iubirea ei pasională reprezintă obsesia mereu prezentă şi, totodată, suportul material al celui de-al doilea vis :

„Se văzu pe pod, cu capul lăsat pe umărul unui bărbat şi aruncînd firimituri de pîine în gurile deschise. Nu distingea bărbatul, dar simţea nevoia de a-l şti lîngă dînsa, de a trăi din viaţa lui.

Aţipise demult pe această viziune idilică ; în somn imaginea senină i se tulbură... Pe balustrada podului în faţa aceloraşi guri de crapi lacomi, se sprijinea acum o femeie ; nu era ea, deşi se recunoştea parcă într-însa, ca într-o străbunică îmbrăcată în haine din altă epocă, cu o largă pălărie de paie cu bride...

Arunca şi ea firimiturile de pîine, cu legănări alintate din cap, lăsat, la urmă, pe catifeaua neagră a umărului unui cavaler din alte vremuri, în chiloţi de mătase cu spadă la şold, cu pană albă aplecată pe bordura unui sombrero de fetru. Recunoscu în ea pe Luţica iar în cavaler pe Marchizul, «jidovul» paharnicului, care, felin, îi trecu braţul după mijloc, uşor, mlădiu şi o trase spre buzele senzuale ale gurii lui. Ştiuse ce e iubirea ; în parcul de la Rădeana, Luţica trăise, pe cînd ea îşi plimbase numai melancolia prin aleile de mesteceni, singură, fără «cavaler». «Ră de muscă», spusese Sion ; musca dorinţei ce muşcă din carnea nepotolită a femeii. Luţica nu se mulţumise însă cu atît. Îşi luase «cavalerul» şi pornise în Europa, în «castelele» Spaniei şi în luxura Parisului... Îşi risipise moşiile, dar iubise, cercase «toţi berbanţii», trăise. Ea ce făcuse ?... I se scuturase tinereţea fără dragoste... Franz voise să o răpească, dar se răzgîndise pe drum ; îşi dăduse, desigur, seama că nu era eroina drumurilor mari ale vieţii. O adusese liniştit la şcoală, şi o lăsase destinului ei mutilat de femeie fără simţuri, de nimfă fără lebădă, de «natură moartă», de instrument pasiv al ambiţiei politice a lui Lică. Leşinată la sînul cavalerului în balurile Parisului, în foşnet de mătase şi în scîncet de vioară, Luţica a trecut de la braţul marchizului la braţul viconteluí şi, la urmă, poate şi al lacheului, dar a trăit... Imaginea ei

se multiplică apoi, cînd duioasă și sentimentală, prin parcuri englezești, cînd lascivă în scene erotice ; o vedea la baluri și la masa de cărți, adormind, sleită, pe postavul verde golit de aurul moșiilor vîndute, în buduarul răvășit, ori, lividă, așteptîndu-și, la colțul unei ulițI întunecoase, amantul întîrziat într-o casă de întîlnire. Visul începu a se împleti cu gravurile galante întrezărite prin albumuri, cu imagini libertine, ce nu se opreau la menuete, la piruete, la sărutări furate în boschete ci se încărcau de o senzualitate necunoscută și neînchipuită, pînă ce se deșteptă, sărind speriată de pe divan drept în picioare..."

Prima secvență a visului amestecă planurile, deopotrivă fictive, ale unui prezent *dorit* și ale unui trecut *închipuit* : Mili și Luțica sînt una, pentru că, iată, soția lui Lică „se recunoștea" în personajul de legendă al lui Sion. Totul nu este însă decît iluzie, întrucît cele două realități diferă ; dorința neștiută a lui Mili nu își contureazǎ suportul material decît în vis, în timp ce aventurile Luțicăi sînt autentificate de realitatea *textului* paharnicului : raportîndu-se mereu la imaginea din text, existența lui Mili se dezvăluie, ca și aceea a lui Bizu sau, mai înainte, Andrei Lerian, sub semnul aceleiași *fatalități literare*. În parcul de la Rădeana Luțica *trăise*, pe cînd Mili își *„plimbă melancolia"*, „străbunica" își consumase pasiunile în luxura Parisului, în timp ce urmașa sa și-a scuturat „tinerețea fără dragoste", „Marchizul" își trecea „felin" brațul după mijlocul iubitei, apropiind-o de „buzele senzuale", pe cînd Franz, eroul primei experiențe erotice a lui Mili, renunță repede la gîndul răpirii iubitei de la pension ; imaginea Luțicăi *se multiplică* în toate ipostazele *trăirii* (duioasă, sentimentală, lascivă, sleită, lividă), încărcîndu-se „de o senzualitate necunoscută și neînchipuită", în timp ce aceea a lui Mili rămîne între limitele unei *„naturi moarte"* (femeie fără simțuri, nimfă fără lebădă, instrument pasiv al ambițiilor lui Lică Scumpu). Chipul și aventurile Luțicăi, pe care timida Mili le „scuză" mereu prin calitatea trăirii lor, constituie mecanismul de declanșare a „sentimentalismului refulat" al personajului lovinescian : „Pe ea n-o luase nimeni de mijloc ca să o ducă, așa, ca pe un copil, ușor, ca în vis, cu capul pe umărul lui. Se apropia maturitatea și n-o iubise nimeni ; nici ea nu iubise cum se iubea perechea din față".

Cu „realitățile“ pe care i le oferă primul vis și stimulată de trăirile Luțicăi din cel de-al doilea, Mili depășește faza „incertitudinii sentimentale“, sentimentul erotic cristalizîndu-se pe chipul lui Bizu; precizîndu-și obiectul pasiunii, Mili intră în etapa următoare a procesului erotic, aceea a *„răgazului de protecție“* a sentimentului: „Ieșită din prima fază nu numai de incertitudini ci chiar și de ignoranță de sine, dragostea ei mai avea nevoie de o perioadă de gestație, de cristalizare — adică de liniște și de singurătate; înainte de a rezista, sentimentului îi mai trebuia un răgaz de protecție“. Dacă sentimentul erotic al lui Mili evoluează rapid de la o etapă la alta, Bizu rămîne încă în faza „incertitudinii sentimentale“, „renașterea“ sa sub impactul experienței cu Silvia Dușescu nefiind decît aparentă; cele două „substanțe identice“ au deocamdată existențe diferite, iar nesincronizarea lor provoacă drama din finalul romanului: Mili încearcă să se sinucidă, în timp ce Bizu rătăcește cu Silvia prin Cișmigiul cu boschete lăturalnice în care „se zăreau perechi de tineri strîns lipiți, topiți într-o sărutare“ în revărsarea cascadelor de „sonorități a două privighetori îndrăgostite“. Prins în capcana pasiunii pentru Silvia, Bizu *nu vede* dragostea lui Mili, lăsîndu-i parcă acesteia răgaz să sufere, să refacă adică destinul său de pînă aici; numai cînd „substanța“ Mili va ajunge la statutul „substanței“ Bizu, urmînd calea durerii, romanul-ciclu își va putea găsi deznodămîntul anunțat de „fabula“ celui de-al doilea vis: „Destinul lor se va împlini, acolo pe podul de la Rădeana“.

Acord final este textul care închide ciclul romanesc *Bizu*; între primul și ultimul roman al ciclului, naratorul urmărește zece ani din existența personajului său, iar evenimentele consumate în limitele acestui segment al destinului agronomului din Fălticeni sînt relatate în *Firu-n patru, Diana* și *Mili*. Desfășurarea firului epic respectă exigențele modalității ciclului romanesc care presupune, în primul rînd, o anume structurare a materiei narative în așa fel încît cititorul, după ce a citit ultima frază a primului roman, *să aștepte* cu nerăbdare continuarea; structurarea întregului ciclu romanesc în funcție de acest „interes“ al lectorului este repetată, în cazul ultimului text, la dimensiunile foiletonului literar [1].

---

[1] Romanul *Acord final* a fost publicat în *Revista Fundațiilor Regale* din 1938 — nr. 12 și 1939 — nr. 1, 2, 3, 4, 6; cele șase foiletoane au fost reunite în volum abia în 1974 de către Aurel Sasu, în colecția „Restituiri“ a editurii Dacia.

Evoluția firului epic, respectînd, cum spuneam, „regulile" ciclului romanesc, se poate regăsi în devenirea eroului lovinescian ; Bizu este un personaj pre-format, cu o structură interioară bine precizată încă din primul roman, iar experiențele pe care le parcurge ulterior, făcînd obiectul celorlalte patru texte narative, nu fac altceva decît să confirme această alcătuire lăuntrică pe care naratorul o dezvăluise de la început. Astfel, în acest ultim roman al ciclului, Bizu se redefinește prin aceeași renunțare deliberată la „bunurile vieții sociale", căutîndu-și echilibrul interior în „domeniul spiritualului" („Renunțase bucuros la tot ce se poate dobîndi prin voință, adică aproape la toate bunurile vieții sociale ; pentru a-și cîștiga totuși un echilibru sufletesc și o liniștire a conștiinței, își găsise alte compensații în domeniul spiritualului. Credea în perspicacitatea lui psihologică și într-o superioritate morală făcută din dezinteresare, din nepăsare, din lipsă de ambiție ; contemplativitatea îi dădea putința de a diseca cu limpezime acțiunile omenești și de a le izola egoismul, vanitatea și interesul de la fund"), trăiește cu voluptate *în* și *prin* trecutul care înlocuiește certitudinile prezentului și virtualitățile unui timp viitor mereu incert, ascuns în halo-ul himerelor („reconstituia din nou trecutul, sub forma unui film, cu puncte luminoase") ; lipsindu-i *voința de putere*, mecanismul esențial al încadrării în spațiul guvernat de relațiile sociale, personajul lovinescian își trăiește existența într-o perpetuă inerție, sub semnul sentinței eșecului, devenind, în cele din urmă, o „sfîrlează mecanică" acționată de cei investiți cu știința mînuirii dispozitivului social : „I se întîmplaseră prea multe, și toate prin înlănțuirea fatală a evenimentelor, fără participarea lui ; nu ceruse să se mute la București, ci Lică îl scosese cu sila de la pepinieră ; nu el căutase să înnoade legătura cu Diana, ci ea, ajutată, dealtfel, și de Lică și de profesorul Gotcu ; nu el le descoperise complotul ci gelozia Rosinei ; nu el umblase după Silvia, ci ea îi aținuse calea și i se oferise ; nu el făcuse declarații lui Mili, ci ea singură se exaltase într-o dragoste, pe care nici el n-o bănuise ; nu el ceruse postul de subdirector al Agriculturii, ci Lică îl silise să-l primească ; nu el căutase locul de la Oficiu ci Mili făcuse demersul pe lîngă Corbescu ; nu el solicitase locul de la Berna, ci i-l oferise Geiger ; jucărie fragilă a întîmplării sau a intereselor altora, totul se petrecuse în afară de dînsul."

Bizu trebuie să redevină ceea ce a fost înainte pentru a putea aboli trecutul în perspectiva reînnoirii vieții alături de Mili : amîndoi „se purifică“ de suferințele trecutului pentru a-și pregăti viitorul. Acest fragment din partea a doua a romanului lovinescian rezumă faptele relatate în textele precedente ale ciclului și oferă o imagine sintetică a personajului focal, atît prin relevarea alcătuirii sale interioare, a cărei coordonată esențială este „lipsa participării“, conștiința unei „fatalități“ a evenimentelor, cît și prin raporturile pe care Bizu le stabilește cu ceilalți : *sociale* (cu Lică Scumpu) și *erotice* (cu Diana, Rosina, Silvia și Mili). „Formula“ psihologică și existențială a personajului, asupra căreia Lovinescu a insistat pe parcursul întregului ciclu romanesc, este reactualizată în acest fragment pentru a motiva transformările petrecute în finalul ultimului text ; Bizu se revanșează asupra propriei neîmpliniri erotice și sociale, pe care părea a o fi acceptat definitiv („*datoria* mea e să fiu singur și, oricît m-ar durea, mi-o voi împlini“ : suferința sa, ca și moartea, nu admite compasiunea martorilor), în timp ce, în cazul lui Mili, pasiunea pentru Bizu reprezintă ultima șansă de a scăpa de obsesia unei structuri feminine incomplete și falimentară în planul relațiilor erotice : *plăcerea* și *dorința* morții, care îl stăpînesc pe Bizu și sentimentul acut al *frustrării*, care o domină pe Mili, se transformă pentru amîndoi în necesitate a *revanșei* erotice.

Pînă la acest deznodămînt fericit, anticipat de visul lui Mili, Bizu evoluează pe dimensiunile structurii interioare cunoscute care precizează traiectul destinului său deschis și închis, totodată, în substanța textului din 1932, paginile care preced finalul amintit nefăcînd altceva decît să confirme o existență trasată anterior. Iată, de pildă, reacția lui Bizu la citirea în ziarele de dimineață a veștii accidentului suferit de Mili : „Veștile din ziare, cu titluri și subtitluri, cu aldine și cursive, cu amănunte umflate și cu făgăduieli de amănunte, cu notițe biografice și nuanțe de necrolog, nu izbuteau să spargă rețeaua convingerii lui asupra lipsei de semnificare a unui fapt petrecut într-un domeniu de acțiune pură, de întîmplare gratuită, ca un spectacol îndepărtat văzut printr-un ochean întors, fără ca realitatea lui să-i fi pătruns adînc în conștiință și să fi produs dislocarea de mase afective, obișnuită în astfel de împrejurări“. Plonjînd în idealitate, captiv voluntar în

plasa deasă a propriilor gînduri niciodată devenite fapte, Bizu este apărat de acea „rețea a convingerii lui asupra lipsei de semnificare" a unui fapt real ; singurătatea sa este un blestem al copilăriei (al păcatului mamei) care se transformă la maturitate, într-o armă de apărare împotriva agresiunii realității : de la realitate la conștiință, evenimentul trebuie să depășească o sumă de obstacole ridicate de purgatoriul solitudinii. Mai întîi, Bizu *nu crede* în adevărul consemnat de anunțul publicat în ziare : citește toate numerele jurnalelor de dimineață, controlînd de mai multe ori „vorbă cu vorbă" anunțul tipărit : „Ziarele nu pomeneau nimic despre moarte ; nu îndrăzniseră sau o strecuraseră printre rînduri. Trebuiau controlate vorbă cu vorbă. Prin dreptul Grădinii Icoanei cumpără din nou cîteva și le răsfoi cu înfrigurare pe o bancă. «Starea victimei, afirma unul, e gravă ; tragem nădejdea să nu fie și desperată». Nu era, firește, vorba de moarte, dar expresiile i se părură suspecte ; «tragem nădejdea» arăta doar un optimism convențional, o pregătire pentru știri mai rele, o cruțare poate a familiei. Nu era de scos o concluzie definitivă, dar situația se vestea rău. Altele erau evazive și contradictorii. «Pînă la ora, la care închidem pagina, nu se poate stabili încă un pronostic asupra stării victimei». «Oricît de gravă i-ar fi rana, putem afirma că viața doamnei Scumpu e în afară de orice primejdie» — se arăta mai categoric în altă foaie guvernamentală, ce se simțea, poate, îndatorată să cruțe durerea ministrului. Pretutindeni același ton convențional, cerut de împrejurări și de simțul răspunderii". Reconstituirea evenimentului presupune aproape o „analiză literară" a anunțului apărut : vestea din ziare este un *text deschis*, oferind mai multe piste de interpretare, ascunzînd, în fapt, realitatea sub haina posibilității și probabilității.

După neîncredere urmează *amînarea* confruntării cu realitatea ; pînă la sanatoriul unde este internată Mili, Bizu face nesfîrșite ocoluri, lăsîndu-se pradă imaginației sale care înlocuiește certitudinea cu incertitudinea, posibilitatea cu probabilitatea, realitatea cu convingerea lipsei ei de semnificare : „Voi să ia o trăsură, negăsind-o la îndemînă intră în Cișmigiu, fără să-i dea în gînd că intrase poate din aceeași teamă față de realitate ; se lăsă instinctiv în voia incertitudinii, în sînul căreia imaginația putea construi în libertate posibilități".

Toate acestea fac parte din arsenalul armelor de apărare cu care copilăria şi adolescenţa, mereu rănite de impactul cu realitatea, l-au înzestrat pe Bizu.

Neîncrederea şi amînarea nu sînt decît primele două obstacole din calea pătrunderii adevărului realităţii în conştiinţă : le urmează *deformarea* evenimentului. Mai întîi, Roza, camerista lui Mili, îi înfăţişează faptul consumat printr-un filtru romanţios ; „accidentul“ soţiei lui Lică Scumpu este, pentru Roza, o încercare de sinucidere provocată de apropiatul divorţ : „Mili se aruncase sub vagonul tramvaiului pentru că o părăsise Lică !“. Deformarea *romanţioasă* a evenimentului este dublată de una *profesională,* aceea a anunţurilor din ziare : „Îşi aduse deodată aminte de semnul de întrebare pus alături de cuvîntul «accident» de un ziar şi de indelicateţea altuia de a pomeni de divorţ. Luă din nou de la chioşc ziarele şi se aşeză pe banca unei grădiniţe apropiate. Într-unul găsi chiar din titlu : «*Tragicul accident (?) al doamnei Lică Scumpu*», iar la urmă : «vom reveni cu toate amănuntele privitoare şi la victimă şi la ancheta asupra condiţiilor în care s-a întîmplat «accidentul» (?) ». Semnul întrebării apărea în două locuri. Nu băgase de seamă de la întîia lectură. Nici ziaristul nu se mulţumea cu un simplu accident de circulaţie, ci presupunea o sinucidere ; deformaţia romanţioasă a Rozei era înlocuită printr-o deformaţie profesională, deoarece, pentru aţîţarea curiozităţii publicului, o sinucidere e mai binevenită decît un accident“. Credinţa Rozei, efect al unui temperament romanţios, se transmite în insinuările gazetarului căruia „meseria îi cerea să întreţină în sufletul cititorilor flacăra impură a curiozităţii, dînd întîmplărilor celor mai simple, mobiluri senzaţionale“. Deformarea romanţioasă sau profesională a evenimentului are acelaşi efect : „Romanţa înflorea pe fundul inimii tuturor“.

Încolţit de realitate, chiar sub înfăţişările ei deformate, Bizu este cuprins de *nelinişte :* „Neliniştea îl cuprinsese. Căută o trăsură şi n-o găsi ; se repezi asupra unei maşini în mers care era să-l răstoarne. Îi păru rău că nu trecuse peste dînsul. «Ce bine e să mori», îşi spuse ca totdeauna şi acum şi mai mult, în lumina complicaţiilor ivite“. Apariţia sentimentului că totul *ar putea fi adevărat* marchează pătrunderea evenimentului în spaţiul „maselor afective“ pe care le disloca ; numai că luarea în posesie a adevărului produce „ca



totdeauna" (în romanele precedente) acea dorință și plăcere a morții care reprezintă forma ultimă a renunțării. Aceasta este formula psihologică și existențială a personalului lovinescian, definită încă din primul roman al ciclului, iar experiența trăită în *Acord final* nu face altceva decît să o certifice încă o dată.

Ca și în textele precedente, în ultimul roman al ciclului, Bizu este plasat de narator ca element al unor cupluri opoziționale, constituite pe baza a două tipuri de relație : *sociale* (cu Lică Scumpu) și *erotice* (cu Silvia și Mili). Existența și manifestarea lor explicită motivează „acordul" în tonalitate majoră a happy-end-ului din finalul romanului ; raporturile conflictuale dintre idealitate și realitate, renunțare și angajare, care organizau materia epică a primului roman sînt rezolvate aici prin intermediul apariției erosului ca formă de *a fi în și prin relațiile sociale ;* principiul „terapeuticii erotice" al Rosinei Strahl din *Firu-n patru* și al Dianei Serea din *Diana* este acum asumat de Bizu însuși. Confruntarea acestuia cu Lică Scumpu, „«băetul» casierului care nu se mulțumise să fie Scumpu, ci se încăpățînase să fie și Lică", este elementul care „regizează" planul secund al romanului ; politician abil, om de afaceri descurcăreț, Don Juan „cu mustăcioară răsucită și cu privirile șirete sclipind în fundul orbitelor", ministrul Lică Scumpu este prototipul „omului zilei" care cunoaște și stăpînește resorturile ascunse ale mecanismului puterii și ale ascensiunii sociale : prin însăși condiția sa el se opune tipului ilustrat prin Bizu, cel care renunțase de bunăvoie la „bunurile vieții sociale". Atributele „cuceritorului", *admirate* altădată (în *Diana*), sfîrșesc prin a-l *irita* pe Bizu ; Silvia Dușescu, imagine a dragostei suave și a senzualității candide (în *Mili*), „devenise alta ; fusese de ajuns să-l întîlnească pe Lică, tot pe Lică. Din orice colț al vieţii îi ieşise înainte ; după Diana, trecuse și Silvia de partea cuceritorului" ; iritarea, sugerată prin sintagma „pe Lică, tot pe Lică", poate explica unul dintre sensurile împlinirii erotice a personajului care iubește pe fosta soție a ministrului : fragmentul final aduce revanșa timidului Bizu asupra cuceritorului Lică.

În *Acord final* primul plan narativ este organizat pe coordonatele evoluției cuplului erotic ; deși naratorul pare a intenționa o apropiere pînă la identitate între Mili și Bizu,

cele două personaje se despart definitiv în ordinea *calității* fundamentale a structurii lor interioare. Această deosebire, care privește însăși desfășurarea procesului erotic, este marcată prin intermediul celor două moduri diferite de a trăi același eveniment ; accidentul suferit de Mili și revelația iubirii pe care aceasta i-o poartă îi amintesc „femininului" Bizu „datoria" sa de a fi singur : el se desparte fără remușcări și improvizații sentimentale de tot ceea ce i-a fost apropiat, „ca omul ce-și fixase dinainte punctele esențiale ale programului său pentru a nu se lăsa în voia slăbiciunii și a improvizației sentimentale". „Plec fără urmă — îi comunică Silviei ; nu voi înștiința pe nimeni, cît timp voi crede că e necesar. Voi vedea apoi". Bizu evită confruntarea, care i-ar fi cerut din nou absenta „voință de putere", se retrage sub învelișul protector al uitării, nu luptă pentru că a fost dinainte învins de propriul temperament, iar singurătatea sa este „planificată", acceptată cu luciditate și hotărîre. Dimpotrivă, același eveniment face din Mili o victimă neputincioasă a unei fatalități a iubirii, o jucărie mecanică manevrată de propriile-i gînduri : „masculinei" Mili nu îi lipsește „voința de putere" pentru că, iată, prin accidentul de la ora zece seara, destinul îi deschide perspectiva revanșei erotice al cărei gînd a însoțit-o mereu de la căsătoria sa cu Lică Scumpu. Etapele procesului erotic pe care îl parcurge Mili în *Acord final* repetă un „model" pe care naratorul și l-a construit încă de la nuvela de debut în proză, *O dragoste florentină*, reformulat apoi în *Aripa morții, Lulù, Viața dublă, Mite, Bălăuca* și reluat, mai ales, în textele ciclului *Bizu*.

După accident, Mili reîncepe viața cu suma intactă a virtualităților sale, refăcînd pe rînd toate „fazele" procesului erotic declanșat în *Diana* ; convalescența din sanatoriul doctorului Teofil Barnabu, continuată apoi în „buduarul cu storurile trase", constituie un timp al reculegerii, al precizării *obiectului* revanșei sale : „Tăind din ce în ce mai mult poteci prin trecut, în lungile ceasuri de visare pe divanul din buduarul cu storurile trase din pricina zădufului din iulie, își reamintea de-o vorbă, pe care i-o aruncase adesea Lică în glumă sau ca dojană, dar mai ales ca scuză pentru toate aventurile lui : «natură moartă»".

Amănuntele trecutului îi inoculează ideea neputinței sale de a iubi, contestîndu-i astfel însăși feminitatea ; această etapă

preliminară, a precizării obiectului învinuirilor pe care i le aduc înfățișările trecutului, este urmată de acea *„tulbureală nelămurită“* care o stăpînește pe Mili atunci cînd vizitează sanatoriul cuprins de maladia erotică : în această casă a dragostei unde „toți iubeau ; toate femeile erau îndrăgostite de profesor sau de interni, toți bărbații suspinau după surorile de caritate“, Mili, „natura moartă“, se confruntă cu senzualitatea provocatoare a iubirii pătimașe : „Marina nu era, desigur, «natură moartă» ; trupul îi mustea de pofte, cu ochi arzători, provocatori, ce colindau și iscodeau în toate părțile. Îndrăcită, dar și îndrăgită, își spuse Mili cu o ușoară melancolie“ ; față în față cu „îndrăcita și îndrăgita“ Marina, Mili simte provocarea dragostei carnale fără a se lăsa încă pătrunsă de ea.

„Tulbureala nelămurită“ se transformă într-o *„ușoară melancolie“* ; apariția acesteia, provocată de „virusul“ erotic care stăpînește sanatoriul lui Teofil Barnabu, „iscă în ea un spirit romanțios, nevoia unei iubiri cavalerești, numai sentiment și suspine ; o stare sufletească abstractă ; o mască, pe care n-ar fi pus-o pe nici o figură întîlnită, dar care ar satisface-o în sine“ ; chiar dacă *spiritul romanțios* nu-i poate oferi decît o „satisfacție în sine“, el reprezintă, totuși, o etapă superioară în procesul cristalizării erotice.

Îi urmează o altă stare, mai puțin abstractă, pe care aș numi-o *iubind ce a iubit iubitul* : „Avu o impulsiune ciudată : ar fi voit să sărute locurile, pe care și le închipuia sărutate de dînsul ; să culeagă de pe trupul ei adorarea, pe care ea n-a simțit-o și n-o va simți poate niciodată“. Această „impulsiune ciudată“ de a iubi ceea ce a iubit Bizu, de care Mili se lasă pătrunsă în clipa întîlnirii cu Silvia Dușescu, îi deschide soției lui Lică Scumpu terenul „practicii“ erotice : este tentată de un mariaj cu avocatul Poslușnicu, o variantă „rurală, onestă, solidă dar frustă“ a lui Lică, sălile întunecoase ale cinematografelor, cu intimitatea lor provocatoare, îi ațîță curiozitatea, dar renunță repede din cauza eternei sale timidități. Se retrage la Rădeana dar aici o întîmpină locurile (parcul) și semnele (textul lui Sion) voluptății iubirii consumate altădată între Luțica și „Marchizul“ spaniol ; detaliile închipuite ale trăirilor acestora se reverberează înlăuntru prin cutia de rezonanță a unei sensibilități rănite de gîndul neputinței și terorizată de sentința definitivă pe care pare a i-o fi dat destinul.

Dacă pînă aici Mili repetă, pe o altă cale, „formula“ existențială a lui Bizu, naratorul își „salvează“ personajul feminin nu prin forța complexului afectiv interior acestuia, ci prin aceea a conjuncturii exterioare ; Mili se modelează pe sine prin confruntarea cu cele două „variante“ ale feminității : una constituită sub semnul *plăcerii erotice* (Marina, Nuța, Diana, Silvia, Voichița, Luțica), iar cealaltă guvernată de suferință (Dora). Între cele două „variante“ nu alege personajul, ci acel *instinct de conservare al feminității* al cărui triumf este consemnat de „fabula“ finalului romanului : „Pe fundul retinei, chipul unei femei se apropie ; recunoscu pe Luțica ; venise lîngă dînșii pe pod și se aruncase în eleșteu. Speriată, Mili se smulse din îmbrățișare“. Acest instinct de apărare al femeii împotriva suferinței singurătății modifică totul, afectînd și evoluția „partenerului“ ; Bizu nu este decît un bolnav închipuit, se întoarce acasă, merge la hramul de la Rădeana unde o găsește pe Mili pe care o invită la o plimbare prin locurile copilăriei comune : Mili își conduce, la rîndul ei, iubitul prin parcul de la Rădeana, bîntuit de stafiile iubirii pasionale, iar îmbrățișarea de pe pod consemnează revanșa femeii pe terenul unde fusese învinsă altădată. *Acord final* încheie ușor convențional un ciclu romanesc prin care E. Lovinescu oferă măsura exactă a destinului său de prozator ; alături de narațiunile din volumul *Nuvele*, rescrise în *Crinul*, de cele două romane (*Aripa morții* și *Lulù*) reluate în *Viața dublă* și de *Romanul lui Eminescu* (*Mite* și *Bălăuca*), ciclul *Bizu* impune un „model“ narativ original, cu o formulă „psihanalitică“, prin intermediul căruia Lovinescu participă substanțial la constituirea a ceea ce el însuși a numit „poezia epică urbană“ : proza sa, ca și aceea a lui G. Ibrăileanu, se cere recuperată pentru istoria romanului românesc.

PUNTEA

Între „Scylla“ criticii și „Charybda“ prozei, E. Lovinescu aruncă puntea *Memoriilor*, ale căror patru volume constituie un „testament literar“, vorbind deopotrivă despre sine ca și despre viața celor care scriu literatura ; memorialistica este placa turnantă a creației lovinesciene, locul întîlnirii și confruntării criticului cu prozatorul, dar și acela al simbiozei vieții cu literatura sub semnul misterului artei : „Am început operația de eliminare și merge mult mai greu decît îmi închipuiam — se confesează Lovinescu într-o scrisoare trimisă Hortensiei Papadat-Bengescu în timpul redactării primului volum din *Memorii* ; ce am scris mă nemulțumește cu totul ; adevărul e că nu există inspirație, ci muncă ; în această zi de sterilitate, de pildă, mă încăpățînez ⟨mulțumesc⟩ să iau o pagină sau două și să le transcriu de patru-cinci ori. Nu adaug nici un element nou ; retoușez, schimb cadența cuvintelor — și totul pare transfigurat ; îmi dau astfel palpitații, îmi forțez ritmul respirației, ceea ce mă obosește repede... și iată... asta îmi pare că e arta !... Nu știu de va ieși cartea sau cum va ieși, dar la fiecare pagină simt că mă scufund în misterul acesta de nimic al artei, de care puțini își dau seama...“[1]

Dacă Lovinescu își scrie proza și critica, cum s-a văzut, din *inspirație*, memorialistica presupune, în primul rînd, *muncă* ; el face dese referiri la redactarea *dificilă* a *Memoriilor* sale, luîndu-și cu fiecare volum noi măsuri de precauție : mai întîi, o *strictă imparțialitate* pentru că, iată, „memorialistica

[1] E. Lovinescu, *Scrisori și documente*, ed. cit., p. 239.

e sortită să evolueze în sînul unor primejdii inevitabile, provocate de susceptibilitățile, legitime pînă la un punct, ale celor prinși în proiecția unor reflectoare ce aruncă lumini tocmai acolo unde penumbra căutată îndulcea cutele unei psihologii ce ar fi preferat să rămînă obscură. Egoismului nimănui nu-i place să se recunoască în portretul cît de idealizat al unei mîini prietenești și, cu atît mai puțin, cînd acea mînă nu-și caută îndreptățirea faptei sale decît în autenticitatea incisivă a trăsăturii sufletești surprinsă fără slăbiciunea complicității sau a complezenței. Practicată în mărăcinișurile spinoase și focurile încrucișate ale unor emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înțeles că memorialistica nu-și poate însemna drumul decît prin picături de sînge. Din moment ce m-am hotărît, însă, să-mi scriu «memorialul» și, mai ales, să-l public, înseamnă că am cumpănit bine riscurile profesionale ale unui gen, ce implică aproape dubla postumitate a autorului și a oamenilor zugrăviți. Reale și fără putința de a fi ocolite, nu-i rămîne memorialistului decît de a recunoaște primejdiile ca inevitabile, de a le accepta, amorțindu-le, pe cît e cu putință, prin stricta imparțialitate a unei atitudini egale față de toți și de toate, ce anulează trăsătura individuală în unitatea tonului și unicitatea punctului de vedere" ; pericolul trezirii susceptibilității unor oameni — „emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor", încearcă a fi îndepărtat cu „arma" strictei imparțialități, a unei atitudini egale față de toți : atitudine înșelată însă mereu pe parcursul *Memoriilor* de un spirit viu, totdeauna în alertă, preferînd „neutralității" — șarja ironică.

„Programul" memorialistului cuprinde, alături de această strictă imparțialitate, și intenția *depersonalizării* materialului prelucrat : „Față de astfel de limitări și de primejdii izvorîte din însuși genul memorialistic ca și din insuficiența materialului nu există decît o singură atitudine posibilă : purificarea prin despersonalizare și prin acordarea unei demnități literare ce-i lipsește, altfel, din proveniență" ; acordînd vieții o *demnitate literară*, textul memorialistic nu poate răspunde însă exigenței „despersonalizării" : el nu este încă roman, pentru a transforma *persoana* în *personaj*, schimbîndu-i astfel identitatea, anulînd-o sau ascunzînd-o în spatele unei structuri ficționale.

Dealtfel, asupra acestei relații care se stabilește între materialul *romanesc* și cel *memorialistic*, criticul și-a exprimat destul de tranșant opiniile; romanul *Conu Enache* al lui N. M. Condiescu, de pildă, îi produce „un fel de stînjenire și rezervă morală asupra dreptului scriitorului de a intra în domeniul intim al vieții private și publice a unor oameni pe care i-am cunoscut cu toții: materialul nu mai e anonim, ci public și în văzul tuturor. Iată rezerva cu care întîmpinăm această schiță de roman satiric, scrisă, dealtfel, cu o apreciabilă proprietate literară“[1]. Materialul memorialistic, extras din domeniul vieții publice a unor oameni cunoscuți, trebuie să rămînă ceea ce este; *„pactul adevărului“*, pe care autorul de memorii îl semnează cu cititorul său, nu se poate confunda cu *„pactul verosimilității“*, încheiat de romancier: ceea ce *este* adevărat trebuie restituit ca atare, „păzit“ de valoarea condițională a lui „ca și cum *ar fi* adevărat“, specific romanului. Viața este sursa de materie epică, atît pentru memorii, cît și pentru roman; numai că, dacă discursul memoralistic privește *viața publică* a scriitorului sau a celor care îl înconjoară, romanul se hrănește din *experiența personală* a celui care îl scrie: „cu toate că materialul e scos, în genere, din domeniul experienței personale a scriitorului, din moment ce n-a intrat și în domeniul conștiinței publice, el pare ieșit din imaginația lui creatoare; așa, de pildă, faptele autentice luate din viața mahalalei fălticinene, primele nuvele ale d-lui Sadoveanu, par, totuși, produsul invenției sale artistice. De îndată ce materialul e scos din domeniul public, problema e alta; controlată chiar în principiul ei, puterea de creație a scriitorului e contestată sau bănuită și în elementele, unde, totuși, ea se manifestă“[2]. În aceste opinii, prilejuite de lectura critică a romanului lui N. M. Condiescu, se poate recunoaște distanța dintre memorialistul și romancierul E. Lovinescu; *Memoriile* refac în detaliu viața „publică“ și aceea „privată“ a unor scriitori contemporani memorialistului, în timp ce romancierul, în *Bizu* mai ales, se povestește pe sine, transformă adică propria-i „experiență personală“, anonimă încă pentru „conștiința publică“, în text romanesc; criticul „arbitrează“ încă o dată jocul memorialistului cu romancierul.

---

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, ed. cit., p. 195.
[2] *loc. cit.*

Din perspectiva acestor observaţii, se poate explica *dispariţia* omului Lovinescu din textul *Memoriilor sale*; pătrunzînd cu indiscreţie şi, fără s-o ascundă, cu voluptate în viaţa intimă a multor prieteni scriitori, Lovinescu rămîne aici o persoană publică, criticul care îşi primeşte oaspeţii (poeţi, prozatori, dramaturgi) în birou sau la şedinţele cenaclului pe care îl conduce: aproape nimic din viaţa sa personală, nimic din ceea ce l-ar fi putut face „eroul" propriului text, nu transpare în *Memorii* (excepţie face poate doar capitolul despre Anton Holban). Se poate recunoaşte în această „dispariţie" a omului din obiectivul scriitorului acea *obiectivare* a autorului de memorii, care trebuie să ofere posterităţii imaginea adevărată a epocii şi oamenilor ei, opusă *subiectivităţii* autobiografului; este aici, în fapt, distanţa dintre *memorii* şi *autobiografie*, ca specii ale „literaturii personale".

Atît cît există, „firul autobiografic" din *Memoriile* lovinesciene este unul *spiritual*, „neepic", vizînd viaţa autorului doar în *sens estetic*; spaţiul autobiografic nu este, ca la Creangă, evenimenţial, ci unul literar, stimulator în ordinea creaţiei: „Iată viaţa, iată singurul ei sens estetic: drumul urcă la deal printre sălcii, trece pe lîngă bătrîna casă dărăpănată cu sfinxi, tăpşanul de sus al «băncuţei» cu luminozitatea văii Şomuzului, în linia drumului de fier ce se prelungeşte în adînc, departe, spre biserica şi conacul Şoldăneştilor dintre plopii răsfiraţi, cu verdeaţa tărcată a lanurilor pline, — şi apoi, ocolind la stînga, prin satul Oprişenilor, printre livezile încărcate, pe lîngă biserica, în curtea căreia odihnesc astăzi oasele lui *Dragoslav*, paşii se îndreaptă în lata uliţă a Rădăşănilor, în arămurile soarelui ce se lasă peste dunga violetă a Carpaţilor apropiaţi, pe lîngă zăplazurile marii grădini, unde, în zumzetul albinelor, şi-a scris opera tăcutul *Sadoveanu*, pe lîngă bojdeuca ciubotarului Petre, în care a stat *Creangă*, pe cînd învăţa la catihet, pentru a pogorî, în mijlocul orăşelului, spre căsuţa cu stîlpii albi, în care s-a născut celălalt povestitor moldovean, *Nicu Gane*, — popasuri muzicale, ce dau senzaţia de continuitate, de fraternitate între morţi şi vii şi îndeamnă la scurmarea mai departe a brazdei cu destine perene..."; drumurile memorialistului nu sînt asemeni cu cele ale autobiografului; ochiul trece repede peste peisajul exterior pentru a se opri la acele *popasuri muzicale*, popasuri literare care trasează liniile unui spaţiu continuu al



„esteticului" : Dragoslav, Sadoveanu, Creangă, Nicu Gane sînt punctele de reper ale *scriitorului* E. Lovinescu care caută cărările *memorialistului* și nu pe cele ale *romancierului* sau *autobiografului*. „Starea muzicală" a celui care scrie aceste memorii nu este totuna cu *principiul muzical* care se relevă la nivelul organizării riguroase a edificiului epic.

Totuși, *Memoriile* lovinesciene trădează uneori prezența complexului afectiv specific autobiografului : „Stelele sclipeau, dealurile tîrgului hohoteau de viață, iar eu mă plimbam prin piața pustie a gării cu gîndurile întoarcerii triste..." ; mai ales, *Memorialul ieșean* din *Aquaforte* este scris cu tonalitatea patetică a vocii autobiografului : „Au trecut patruzeci și cinci de ani și vibrațiile sufletului de atunci îmi tremură și acum în amintire" ; secvența aceasta relevă o participare emoțională pe care oricare alt tip de dramatizare o comunică implicit : este un impuls dat memoriei naratorului și un stimul al implicării cititorului. Plinătatea sufletească, ce exultă în puținele secvențe de acest fel din *Memoriile* lovinesciene, traduce victoria absolută a ființei asupra uzurii iremediabile a timpului ; aici, lumea vizibilă devine o lume populată cu fantasmele amintirii ; aceste rînduri lovinesciene, comparabile în ordinea trăirii pe care o exprimă cu cele ale lui Creangă din *Amintiri din copilărie* sau ale lui Jean-Jacques Rousseau din *Confesiuni* („Scriind acestea, simt și astăzi cum mi se iuțește pulsul ; acele momente nu le voi uita niciodată, chiar de-ar fi să trăim o mie de ani"), sînt dovezi ale tensiunii amintirii actualizate care vin să autentifice, și ca stare a sufletului, povestirea trecutului.

Memoriile lui Lovinescu, scrise, ca și romanele, „între brazii casei natale", au o cu totul altă țintă însă : „natura însăși a memorialisticii mele nu reclama o autobiografie strictă și planul ei nu cuprindea decît ridicarea reliefului literar al epocii descrise și precizarea formației mele pur literare", spune tranșant E. Lovinescu : obiectivul său esențial este, așadar, *relieful literar* al epocii, „așa cum a fost", reconstituit pe calea adevărului consemnat în memorie și nu pe aceea a verosimilului romanesc sau a pactului autobiografic. Memorialistul își scrie „notele" cu austeritatea „strictei imparțialități" care impune „despersonalizare" și atitudine egală față de toți și de toate ; discursul îl înșeală însă mereu, organizîndu-se după alte legi decît cele ale „prefeței", în tonalitatea



minoră a unui *lamento* blajin : sinceritatea și autenticitatea nu se pot constitui ca atare în afara sentimentului : „De s-ar părea că în aceste rînduri se exală vreun resentiment, e departe de adevăr ; îmi îngroș numai vocea pentru a înăbuși lamentul blajin al violoncelului meu sentimental : căci în aceste note, pe care le vreau de o sinceritate și autenticitate desăvîrșite, și cu tot scepticismul real dealtfel și, mai ales, cu toată rezerva instinctivă, pe care o am față de oricine, trebuie să mărturisesc că d. Victor Eftimiu a reprezentat cea mai puternică afecțiune personală resimțită într-o viață, dealtfel, cu puține afecțiuni" ; sunetele violoncelului sentimental se aud peste tot în aceste *Memorii*, creează atmosferă și un lirism specific „literaturii personale", fără a reduce însă cu nimic adevărul despre relieful literar în care se încadrează scriitorul „zugrăvit" : trecut prin filtrul personalității lovinesciene, relieful literar al epocii constituie, în fapt, un *relief personal*.

„Amintirile contemporane", cum își numește Lovinescu notele din primul volum de *Memorii*, vizează, prudent, personalitatea unor oameni, „unii morți, iar ceilalți intrați definitiv în conștiința publică" ; la 1930, Lovinescu scrie despre Iorga, Sadoveanu, I. Dragoslav, Miron Pompiliu, Maiorescu, Pompiliu Eliade, Vasile Pârvan, Ilarie Chendi, Em. Gârleanu, Zaharia Bârsan, D. Anghel, St. O. Iosif, Cincinat Pavelescu, Ibrăileanu, S. Mehedinți, Gala Galaction, I. C. Vissarion, D. Nanu, Caton Theodorian, G. Lascăr, J. Boniface-Hétrat, Tudor Cercel, P. Cerna, Pisani, Minulescu, Al. T. Stamatiad, P. Locusteanu, Vasile Podeanu, Victor Eftimiu, Nicu Giurescu, Aurel Vlaicu, Octavian Goga ; amintirile contemporane de la 1930 vin dintr-o epocă revolută, încercînd să refacă, sub un dublu aspect (al valorii literare și al relațiilor personale), fizionomia unor personalități a căror imagine pare definitiv conturată în conștiința publică : fapt semnificativ, primul volum de *Memorii* se referă la perioada 1900—1916 : „Paginile de față, în îndoitul lor aspect memorialistic și portretistic, au intenția de a fixa fizionomia vieții literare de la 1900, adică din începuturile mișcării sămănătoriste, și pînă la 1916, adică pînă la linia de foc ce desparte în două primul pătrar. Cu alte mijloace, de pitoresc anecdotic și psihologic, și numai în cadrele experienței proprii, ele completează, așadar, cele șase volume ale *Istoriei literaturii române contemporane*" ; prin

apelul la anecdotă și psihologie, adică la epic și dramatic, *Memoriile* constituie o punte între literatură și critică ; istoricul literar notează zilnic în carnetul memorialistului completînd, pe calea anecdotei și a jocului psihologic, „fișa" scriitorului abordat în opera critică ; memorialistul definește astfel un anume complex psihic al omului, descoperind cititorului trăsăturile de pe „fața ascunsă" a scriitorului (nu întîmplător un capitol important din *Aquaforte* se intitulează *Din carnetul unui autor de „Istorie a literaturii române contemporane")*.

Pe calea epicului, memorialistul completează ceea ce n-a putut spune criticul, urmărind amîndoi, de fapt, același *interes documentar* : „Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar își găsește o limitare în însăși limitarea personalității sociale a scriitorului ; scoasă dintr-o experiență strictă, ea nu poate acoperi decît o arie restrînsă de cunoaștere și de raporturi, fără posibilitățile de transcendere ale literaturii de creațiune, în care, cînd nu-l născocește pe de-a-ntregul, scriitorul își intensifică în voie elementul prim al experienței sale ; suprapusă strîns pe realitate, memorialistica se configurează, așadar, pe fapte și experiențe fatal reduse și ca număr și ca importanță, întrucît, cu lipsa ei de acțiune socială, viața scriitorilor evoluează într-un cerc de abstracții ideologice, de preocupări profesionale și de mărunțișuri cotidiene destul de neînsemnate pentru a nu solicita unda curiozității publice". Interesul documentar este, prin urmare, în egală măsură al memorialistului și criticului Lovinescu, dar și al cititorului ; acesta din urmă intră în posesia unui set complet de oglinzi dispuse față în față care aduc în focarul lor unic pe scriitorul citit : *opera, textul critic* și, în final, *amintirile* unui contemporan. Pe de altă parte, *Memoriile*, vizînd acest „interes documentar", ies din realitatea cu „posibilități de transcendere" a *literaturii* pentru a regăsi *viața ;* scriitorul „zugrăvit" aici iese din *carte* pentru a reintra în *viață*, renunță la *persoană* pentru a deveni *personaj ;* cu acest cîștig inițial, *Memoriile* lovinesciene fac însă și drumul invers : povestind viața, „epicizînd", ele devin *literatură* : de la text în viață și de la viață în text.

Premisa teoretică a demersului memorialistic se află într-o afirmație făcută de critic în *Mutația valorilor estetice* ; delimitîndu-se de opiniile lui Mihail Dragomirescu, care pleda

pentru o separare netă a „materialului personalității omenești, dependent de spațiu, de timp și de cauzalitate“ de „personalitatea artistică“, Lovinescu crede, dimpotrivă, în unitatea lor : „În realitate, arta este o creație a spiritului omenesc și ca orice creație a sa este în funcție de om ; după cum el este împlîntat în timp, spațiu și cauzalitate, arta este împlîntată în același timp, spațiu și cauzalitate. Deși nu e dăunător, materialul brut al personalității umane nu ne interesează *estetic*, ce e dreptul, decît pe măsura transformării lui în material estetic ; oricît ar satisface, deci, o curiozitate legitimă, abuzul anecdoticii biografice poate avea și inconvenientul de a abate atenția de la fondul estetic la un plan lăturalnic, inconvenient numai posibil, în care stă «primejdia», iar nicidecum în sine. În această considerație, oricum limitativă, nu intră, însă, cercetările genetice ce se pot face asupra operei de artă, totdeauna folositoare și binevenite, ieșite din inima timpului, a spațiului și a cauzalității“[1] ; *Memoriile* lovinesciene încearcă să descopere tocmai dimensiunile timpului, spațiului și cauzalității în care este „împlîntată“ opera, dar și personalitatea omului care a scris-o : „materialul brut“, oferit de „anecdotica biografică“, este valorificat totdeauna în ordine *estetică*. Iar dacă acesta este sensul prelucrării materiei furnizate de viața publică a scriitorilor, textul memorialistic care o investighează se definește, deopotrivă, pe coordonatele esteticului ; Lovinescu este în *Memoriile* sale critic, memorialist și nu în cele din urmă prozator. Folosind instrumentele criticului și ale romancierului, memorialistul își scrie notele cu credința că „în conștiința altora nu ne proiectăm decît sub forma imaginii noastre interioare“ ; iar *imaginea interioară* a fiecărui scriitor se constituie prin apelul la cel puțin șase elemente : *verdictul critic* (anterior, de cele mai multe ori) care fixează valoarea literară a operei, *portretul* omului și, mai ales, componentele *psihologiei* sale, întîmplările vieții cotidiene adunate în *anecdote* care se deschid, deopotrivă, spre psihologia și *viața socială* a scriitorului, toate reunindu-se sub semnul *ironiei*. Dacă cel mai adesea judecata critică din *Memorii* o repetă pe aceea a discursului critic, celelalte cinci elemente aparțin aproape în exclusivitate discursului memorialistic : portretul, anecdota și ironia sînt elementele sale „tehnice“,

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, ed. cit., p. 287.

în timp ce coordonatele vieţii sociale şi psihologice reprezintă substanţa *Memoriilor*.

Modalitatea de construcţie a *portretelor* lovinesciene este una estetică ; Lovinescu însuşi o declară în prefaţa la cel de-al treilea volum din *Memorii*, subintitulat „portrete şi scene din viaţa literară" : sînt aici cîteva percutante observaţii de tehnică a portretisticii literare pe care memorialistul le oferă prin vocea calificată a criticului. Mai întîi, se stabilesc cele două puncte de reper ale portretului literar : „Ca să nu fie privit numai ca o pură operă de artă, portretul literar trebuie să aibă un punct de plecare în realitate. El rămîne, oricum, o interpretare, dar şi interpretarea cere un minim de elemente fixe sau chiar numai unul singur, dar esenţial, cu ajutorul căruia scriitorul urmează să clădească restul armăturii psihologice a portretului" ; aşadar, portretul este rezultatul *observării* realităţii şi al *interpretării* ei ; realitatea conferă identitate, aducînd în text *persoana* celui observat, în timp ce observatorul interpretează imaginea vizuală pentru a putea contura în cele din urmă *psihologia* care transformă persoana în *personaj* ; ceea ce este „unic" în realitate devine „comun (inseriabil) în literatură : resortul acestui mecanism se află în „armătura psihologică" pe care o construieşte observatorul realităţii.

Iar prima calitate a *observatorului* trebuie să fie receptivitatea perspicace : „Artă grea, pîndită de o îndoită primejdie ; dacă pleacă de la o intuiţie rapidă se expune riscului de a nu fi descoperit deodată elementul generator ; dacă procedează cu încetul, după o lungă examinare, obişnuinţa toceşte vioiciunea observaţiei, adoarme reacţiile : de o parte, eroare cu atît mai gravă cu cît primele impresii se exprimă de obicei mai violent şi pot fi deci mai nedrepte ; de cealaltă, aromeală şi lipsă de receptivitate pentru nuanţe psihologice perceptibile numai la întîiul contact" ; prins între aceste furci caudine, observatorul va ajunge cu greu în posesia materiei prime care trebuie să fie *esenţa* psihologică a „modelului". Numai după aceea observatorul devine *interpret* ; el are a prelucra materialul obţinut în prima fază şi ceea ce trebuie să ofere în final este o *expresie estetică a unei viziuni personale* : considerat în perspectiva acestei elaborări, portretul literar va fi judecat „în valoarea sa de creaţie după tehnica şi legile interioare ale genului". Iar dacă modalitatea de con-

cepere este estetică, portretul trebuie privit *„exclusiv* estetic, adică sub unghiul artei cu care a fost elaborat, al îmbinării tonurilor și al armonizării lor după legile interioare ale compoziției".

Cît privește aceste legi interioare ale compoziției portretelor literare lovinesciene, ele sînt sensibil diferite în primele două volume față de celelalte ; caracteristica esențială a portretelor din *Memorii I (1900—1916)* și *Memorii II (1916—1930)* este aceea a oglindirii psihologiei și valorii literare ale scriitorului în înfățișarea fizică a omului : iată, de pildă, portretul lui Goga din primul volum al memorialistului : „Scurt, bine legat, blond, cu mărgelele albastre ale ochilor mobile, cu fruntea bombată de încordarea unei inteligențe vizibile, tînărul fiu al popii din Rășinari se simțea în largul lui în saloanele bucureștene, inspirînd încrederea, pe care el însuși o avea în sine — singurul mijloc pentru a o obține, întrucît în conștiința altora nu ne proiectăm decît sub forma imaginii noastre interioare. Ceea ce impresiona de la prima vedere în poet, ca notă esențială, era siguranța de sine, siguranța în mișcare, prin care cu trupul său scund și limitat tăia văzduhul ilimitat și cu gestul său precis și categoric vîslea pe imensitățile perfide ce ne înconjoară ; pasul său nu șovăia ; în globurile ochilor nu pîlpîia luminița nostalgiei și a miragiilor înșelătoare, ci reflexul rotund și precis al unei flăcări egale. Nepierzîndu-și cumpătul în fața succesului bucureștean, luciditatea inteligenței lui pretindea să-l regizeze și să-l raționalizeze".

Coordonata psihologică esențială a portretului este siguranța de sine *reflectată* în aspectul fizic și comportamental (se simte în largul lui în saloanele bucureștene, trupul taie văzduhul, gestul este precis, pasul nu șovăie, în ochi nu pîlpîie luminița nostalgiei) ; tot așa, inteligența este evidentă, înainte de toate, în aspectul frunții : cele două elemente care formează, în viziunea portretistului, valoarea personalității lui Goga — siguranța de sine și luciditatea inteligenței — sînt „expuse" în trăsăturile fizice ale poetului pentru a da seamă, în fapt, de calitățile politicianului Goga : realitatea din instanța scriiturii (la 1930, Goga intrase demult în politică, „părăsind" poezia) determină configurația „amintirilor contemporane" din anii în care se plasează relatarea (1900—1916). E de observat apoi *modalitatea narativă* de constituire a portretului literar :

discursul se organizează aici prin intermediul *„regimului verbal“*.

Esenţa compoziţiei portretului lovinescian rămîne aceeaşi în volumul următor din *Memorii*: în oglinda înfăţişării fizice se reflectă fidel aceea psihologică: „Nu ştiu cine mi l-a recomandat pe d. Tudor Vianu, puţin înaintea apariţiei *Sburătorului*, dar numai prezenţa lui, fără alte referinţe, ar fi echivalat cu o recomandaţie: un brun cap oriental cu o mască de gravitate subliniată de o dungă prematură între sprîncene; frumoşi ochi melancolici; o voce cu sonorităţi dure, mate, baritonînd; o atitudine rezervată, rigidă şi doctorală; în discuţie, o tendinţă vizibilă spre abstract, spre idee; o expresie legată şi o expoziţie logică; lipsă de frivolitate; un om de lectură şi de cultură, dar şi o conştiinţă chinuită de nelinişti transcendente; o vagă paloare de insomnie şi noctambulism, cu elanuri comprimate; în scris, un ton categoric, profesoral, un stil cenuşiu şi masiv, puţin comunicativ, dar impunător prin gravitate; în relaţii, raporturi stricte, deferente dar şi întipărite de o demnitate personală ce reclamau reciprocitatea“.

Chipul celui observat echivalează, aşadar, cu o recomandaţie; totul anunţă prezenţa *criticului*, aşa cum, mai înainte, siguranţa de sine, inteligenţa vizibilă şi succesul rapid în saloanele bucureştene indica persoana viitorului *politician*; mască de gravitate, atitudine rezervată, doctorală, tendinţa spre abstract, expresia legată, logică, lipsa de frivolitate, tonul profesoral, — toate observaţiile conturează prin elementul *vizibil* ceea ce aparţine planului secund al imaginii interioare: nimic „ornant“ în acest portret, fiecare detaliu al său fiind consemnat numai întrucît este „funcţional“ pentru observator. Chiar dacă diferită din unghiul de vedere al tehnicii folosite (*„regimul nominal“*, aici), portretul lui Vianu se aseamănă, în esenţă, cu cel al lui Goga, ambele constituindu-se după aceeaşi lege a compoziţiei conform căreia psihologia şi valoarea „profesională“ a scriitorului *se vede* pe chipul său.

Altfel sînt construite portretele din volumul al treilea de *Memorii*; aici, memorialistul urmăreşte un dozaj mai riguros al intervenţiilor „artei“ prozatorului (observatorului) într-un spaţiu guvernat de privirea rece a criticului (interpretului): portretul şi psihologia (valoarea literară) sînt două segmente distincte, separate în pagină de un spaţiu alb care semnifică

granița atent trasată acum între ceea ce *creează* prozatorul și ceea ce *validează* criticul : iată portretul lui I. Peltz : „Omul e rotund, jovial, optimist, flecar și umorist ; împrăștie simpatie ; nu crezi în ce spune, pentru că are aerul să nu creadă nici el, deși, în fond, e convins... [ ] Dacă ar fi să se măsoare umbra valorii literare a scriitorului, s-ar măsura pe două piscuri : pe *Calea Văcărești* și pe *Foc în hanul cu tei*". Portretistul are a oferi înfățișarea *omului,* în timp ce criticul trebuie să măsoare umbra valorii literare a *scriitorului ;* chipul nu mai este oglinda valorii literare, spațiul alb (indicat aici prin cele două paranteze) trasînd exact distanța care le separă. Tot așa, în cazul lui Ioachim Botez : „omul e un mare timid și un admirabil prozator, adică de două ori interesant [ ] Am spus «un admirabil prozator» și, după așa ispravă, mă opresc speriat de cuvinte, cu spaima și a unei exagerații prejudiciabile criticului și a unei incapacități probabile în a traduce și comunica intuitiv cititorului o impresie nelămurită deși irecuzabilă" ; ceea ce „exagerează" portretistul (prozatorul) nuanțează criticul : între om și scriitor este aceeași distanță care separă viața de literatură, cu criteriile lor deosebite de interpretare. Diferite ca formulă tehnică, portretele lovinesciene aparțin atît prozatorului cît și criticului, realizînd o sinteză care stă sub semnul imaginii interioare ce reface unitatea vieții și literaturii.

Dacă portretul aparține în aceeași măsură prozatorului și criticului, identificați în pozițiile *observatorului* și *interpretului* realității („modelului"), *anecdota* lovinesciană din *Memorii* este numai a prozatorului ; peste tot prezentă, anecdota se deschide în primul rînd epicului : ea este construită ca narațiune, uneori independentă de obiectul vizat de memorialist, cuprinzînd în spațiul său *psihologia* unei persoane, pe care o transformă în personaj, dar și *viața socială,* contextul în care evoluează „eroii". Mai întîi, anecdota are a ilustra o stare de suflet : naratorul nu povestește, de pildă, cutare întîmplare din viața lui Victor Eftimiu „ca să supere ci numai ca să ilustreze o stare de suflet, punct de plecare, prin conversiunea vieții în artă, al unei întregi literaturi optimiste, generoase. În fața anecdotei de sus, semn al unui optimism fundamental, nu e rău venită alăturarea a două alte mici anecdote, semn al unei generozități tot atît de firești (optimismul creează generozitatea) învăluite, lucru rar, în



discreţie" ; stările de suflet, fixate în epica unor anecdote, reflectă configuraţia psihologiei omului dar şi pe aceea a operei, potrivit ideii „conversiunii vieţii în artă" ; anecdota este povestită de prozator, dar „*semnele*" ei (optimismul, generozitatea) sînt interpretate de critic : dacă portretul realiza sinteza vieţii şi literaturii, proiectată cu contribuţii egale, deseori greu de individualizat, de către prozator şi crtic, anecdota ca povestire aparţine prozatorului, criticul interpretîndu-i doar semnele.

Acest raport care consacră preeminenţa „artei" prozatorului este stabilit în termeni tranşanţi încă din prefaţa primului volum al *Memoriilor :* „Orice operă de artă porneşte de la un material amorf şi cenuşiu, valabil numai prin prelucrarea lui în substanţă estetică : viaţa literară a unei ţări nu e atît de lipsită de elemente prime pentru a nu putea fi elaborată în artă ; puţin interesantă în sine şi nu departe de a părea abuzivă chiar, anecdota măruntă poate fi ridicată la o semnificaţie apreciabilă prin valoarea sa psihologică ; şi, purificată de toate reziduurile prin impersonalizare, poate fi înălţată la demnitatea faptelor zămislite sub semnul neclintit al esteticului" ; urmărind *valoarea psihologică* a faptelor narate, impersonalizîndu-şi eroii, anecdotele din *Memorii* se aseamănă, uneori pînă la identitate, cu fragmente epice din romanele lovinesciene : în *Aquaforte* memorialistul rescrie un episod din *Acord final* schimbînd un nume (aici Dochiţa, dincolo Voichiţa) sau păstrînd un altul întocmai (Nuţa), pentru ca ceva mai departe să reia nume cunoscute din ciclul *Bizu* (Emilia Scumpu şi soţul ei), investite însă cu alte destine, în *Memorii II (1916—1930)* reia fragmente întregi din romanul *Bizu,* în *Memorii I (1900—1916)* repovesteşe un episod din *Lulù,* schimbînd însă numele eroilor (aici D. Anghel şi soţia sa, dincolo Ciprian Cornea şi Alina), „încurcă" fişele romanelor cu cele ale memoriilor scriind aici o anecdotă care apare doi ani mai tîrziu în *Firu-n patru* (eroii din *Memorii* sînt Lovinescu şi Cincinat Pavelescu, cei din roman vor fi Bizu şi Ciprian Rudaru) sau descriind disperarea lui Nicu Giurescu, la aflarea plecării pentru totdeauna a iubitei sale doamne R. în Brazilia, cu aceleaşi cuvinte cu care va nota acelaşi sentiment în cazul lui Bizu, contrariat de infidelităţile Dianei ori de tăcerile enigmaticei Mili : din această perspectivă, *Memoriile* lovinesciene pot fi citite ca volume de schiţe, nuvele şi povestiri în care persona-

jele sînt persoane cunoscute (scriitori), iar textura socială în care evoluează acestea este viața literară.

Toate anecdotele urmăresc reconstituirea unei ambianțe cotidiene, cu „amănunte umile“, care este în aceeași măsură a „numelui“ dar și a „anonimului“ din romane ; spațiul acesta al cotidianului este abordat de prozator cu aceleași instrumente în *Memorii* ca și în romane, disocierile rămînînd în seama criticului ; pentru acesta, paginile memorialistice „în afară de scopul lor documentar, țînteau și la un pitoresc ce nu se poate obține fără cruditate și indiscreție“ ; criticul are, așadar, în vedere un *scop documentar*, dar și *pitorescul* vieții literare ; acolo unde prozatorul vede „viața însăși“, criticul descoperă doar o posibilitate de „documentare“ : ceea ce pentru prozator este „firesc“, pentru critic este „pitoresc“.

Anecdotele lovinesciene din *Memorii* se pot încadra în limitele a două tipuri, în funcție de poziția naratorului față de materia pe care o prelucrează ; cea mai frecventă este *anecdota trăită* de cel care o povestește, fie în calitate de actor, fie ca spectator al acesteia. Iată-l pe narator îmbrăcat în travesti-ul actorului : „Odată, într-o iarnă hăuitoare, poposind în hotelul aproape pustiu Carol de la Constanța, înainte de a adormi, Cincinat Pavelescu deschise ușa ce ne despărțea ca să-mi spună : «Și, oricum, pentru orice împrejurare, să știi că sînt alături și la nevoie poți să mă chemi ca să stăm de vorbă». — «Pentru ce împrejurare ?» făcui ridicîndu-mă brusc din pat. — «Apoi eu nu ți-am spus-o, ca să nu te sperii», replică el. — «Nu e cazul de speriat, dar aș vrea să știu de ce e vorba». — «Știi, întîmplarea aia cu... ăla... dar ai aerul că nu știi ?». — «Nu știu nimic». — «Atunci e mai bine să nu-ți spun». — «E prea tîrziu». — «Îmi pare rău, dar credeam că știi și te-ar fi putut impresiona». — «Ce ?» — «Negustorul ăla de grîne care s-a sinucis în camera asta acum cîteva zile». — «Cum ? s-a sinucis un om în camera asta ?» făcui sărind drept în mijlocul odăii. Deși fusese numai o farsă, toate străduințele poetului nu mi-au mai putut da liniștea și siguranța. Am stat, astfel, de veghe, în mugetul mării, în scîrțîitul ușilor și al ferestrelor, în suflarea vîntului prin coridoarele pustii.“

Farsa este jucată autentic, replicile se urmează spontan, într-o povestire concisă, dramatică — o scenetă care unește „scena“ cu „viața“ în retorta „experienței personale“ a memorialistului. Alteori, în luminile rampei apar alți actori, nara-

torul ascunzîndu-se în semiobscuritatea lojei spectatorului : „În cursul unor lecții asupra barbarilor, pînza uimitoare a cuvîntării cădea cîntăreț și monoton, cînd, deschizîndu-se brusc ușa sălii, intră un om, de o oarecare maturitate, roșcat, cu ochelari groși, pe care, deși nu era un student, profesorul îl primi ca pe un oaspe nepoftit. Omul salută și îndreptă spre bănci. Făcîndu-i-se loc, își scoase tacticos paltonul, se așeză comod, privi circular și curios prin ochelarii de bagà, întinse o foaie de hîrtie, ascuți un creion — totul cu mișcări încete fără să observe încordarea din jur. Privindu-l emoționați, așteptam un dezastru ; din însuflețirea vorbii, presimțeam iritarea crescîndă a profesorului ; și, în adevăr, intrînd în labirintul unei fraze interminabile, pe cînd dezvolta în volute metodice definiția barbarilor ; «barbari sînt acei care... barbari sînt acei care», după opt definiții, rostite pe un ton tot mai iritat, d. Iorga culmină prin o nouă definiție ; «barbari sînt acei care, venind la un curs, nu știu păstra cuviința necesară». Ca și cum n-ar fi auzit, oaspele își scoase liniștit din buzunar un sul de ziare, din care desfăcea unul cu un foșnet ce, în tăcerea emoționată a tuturor, luă proporții uriașe ; citi cîteva rînduri, îl împături apoi din nou. Situația era încordată. În debitul său volubil, profesorul intercală din nou : „«previn pe domnul din capul băncii a patra din dreapta că, de nu-l interesează ceea ce spun eu, n-are decît să iasă din sală». Omul nu auzise nici de data aceasta ; examinînd sala îndelung, voi să intre în conversație cu un vecin, se răsuci, se uită pe geam și apoi se puse să scrie. Situația începea să devină acum tragică și, în adevăr, dintr-o săritură, d. Iorga se repezi de pe catedră și, în salturi, căzu amenințător peste musafirul rămas calm și indiferent. Cîțiva studenți săriră în jurul omului care, punîndu-și flegmatic ochelarii, privi mirat la mulțimea ce-l înconjura. Taina se dezlegă îndată : fără să știe dealtfel românește, străinul era un ziarist din Viena, ce se pregătea să trimită o corespondență despre Universitatea din București."

Secvența se citește ca o schiță în care mîna prozatorului urmează doar legile interioare ale compoziției „speciei" ; context fixat cu exactitate în cuvinte puține, personaje creionate fugar dar în contururi precise, subtilitate a notației gesturilor, crescendo dramatic realizat remarcabil : farsa dialogată din *sceneta* cu Cincinat Pavelescu, devine aici o farsă povestită într-o *schiță* admirabilă : anecdota trăită se circumscrie ex-

perienţei personale, directe, a memorialistului, fiind transpusă în text cu instrumentele prozatorului.

Cel de-al doilea tip de anecdotă, prezent în *Memoriile* lovinesciene, îl constituie *anecdota literară*; ea este „literară" pentru că provine dintr-o literatură „orală" care circulă în jurul „cafenelei literare". Dacă „anecdota trăită" se circumscrie experienţei personale a memorialistului, aceea „literară" îi înfăţişează obiectul de studiu prin intermediul unui prim „filtru estetic" care este cel al povestirii orale; prima era o modalitate de a organiza viaţa după un model literar, conceput în întregime în laboratorul propriu, cea de-a doua este ea însăşi literatură: anecdota trăită este un „text din viaţă", în timp ce anecdota literară este un „text din text". Apelul la literatura orală, care circulă pe seama personalităţii vizate de memorialist, aduce cu sine, în primul rînd, posibilităţi noi de conexiune a naraţiunilor; *Memoriile* depăşesc astfel sfera limitată a experienţei personale a celui care le scrie, pentru a pătrunde pe tărîmul atoatecuprinzător al literaturii.

O primă ipostază a anecdotei literare este *„legenda"*; iată, de pildă, figura poetului D. Nanu care prinde contur din învolburarea unei cascade de anecdote-legendă: „În absenţa lui spirituală frecventă şi oportună, distracţia constituie nota esenţială, în jurul căreia s-au creat legende, necontrolabile şi poate şi neadevărate, dar care îi rotunjesc o personalitate mai reală decît înseşi datele realităţii. Aşa, de pildă, se spune că acum vreo treizeci de ani, în momentul cînd trebuia să se prezinte la ofiţerul stării civile din Bîrlad, unde-l aştepta nunta, s-a urcat din distracţie în tren şi a venit la Bucureşti; ducîndu-se altădată la studiu în străinătate, a stat vreo zece zile într-un orăşel vecin, crezînd că e la Bruxelles, şi mirîndu-se numai că nu găseşte Universitatea; într-o seară de decembrie, fiind cu mai mulţi prieteni la cafenea, Nanu ieşi puţin afară ca să pună o scrisoare la cutia de la hotel Bulevard şi, cum nu era prea frig, uitîndu-şi paltonul la masa prietenilor plecă distrat acasă. Peste cîteva zile pe un ger mare, scoborînd prin faţa palatului, zgribulit într-un cauciuc de ploaie, el se întîlni cu St. O. Iosif îmbrăcat în propriul său palton şi, pipăindu-l, fără să şi-l recunoască, zise clănţănind: «bine de tine, Ştefane, că eşti înţolit, că pe mine mă ia dracu în cauciucul ăsta». Şi aşa mai departe, într-o neisprăvită serie de anecdote autentice sau aproape."

Anecdota-legendă, chiar dacă *necontrolabilă* sau de-a dreptul *neadevărată,* constituie personalitatea personajului său, mai reală decît realitatea însăși : este în această afirmație a memorialistului acel paradox conform căruia „adevărul prea adevărat“ seamănă cu „minciuna“, iar „minciuna prea mincinoasă“ este, mai degrabă, „adevăr“. Prudent, naratorul apelează la formularea impersonală („se spune“) care fixează exact ambiguitatea „necontrolabilului“ ; ceea ce povestea mai înainte la persoana întîi despre Iorga, Cincinat Pavelescu sau Goga, acum spune cu mijloacele celui care relatează „legende“ ; schimbînd registrele narațiunii, conform distanței care separă experiența personală de ceea ce este „necontrolabil“ sau „neadevărat“, naratorul rămîne însă în aceeași poziție : în primul caz, „vocea publică“ a memorialistului care autentifică cu propria-i existență ceea ce povestește, iar în cel de-al doilea, tot o „voce publică“, aceea a povestitorului care transmite ceea ce a auzit.

Mobilitatea maximă a perspectivei și libertățile pe care și le ia față de obiectul retrospecțiilor sale, îi permit memorialistului folosirea unui al treilea tip de anecdotă, pe care l-aș numi *„anecdotă reflectorizantă“ ;* fie că relatează o întîmplare „trăită“ sau una „auzită“, naratorul apelează la „anecdota reflectorizantă“ atunci cînd persoana vizată iese din cadrele experienței proprii și, în același timp, nu are nici o identitate „literară“, stabilită ca atare de literatura orală a cafenelei ; neavînd la îndemînă decît o anume trăsură psihologică a personajului său, naratorul caută în setul de anecdote una care să i se potrivească acestuia : aici, psihologicul creează epicul. Așa, de exemplu, anecdota, cunoscută, despre G. Aslan „descoperitorul *Educației prin sine însuși*“, apare în capitolul rezervat lui Vasile Pârvan întrucît memorialistul le-a descoperit un element psihologic comun (lupta pentru atingerea unui același obiectiv social) ; ceea ce spune despre Adrian Corbu devine relevant pentru Ilarie Voronca, așa cum figura lui Ion Barbu este conturată prin relatarea unei întîmplări „trăite“ de memorialist, fără vreo legătură aparentă cu poetul *Jocului secund :* „într-o sumbră noapte de noiembrie, cu șaluri de ceață acidă, urcam în susul străzii Cîmpineanu spre Teatrul Național, unde mi se păru că zăresc o umbră ascunsă după parapetul esplanadei, ca dintr-un loc de observație. Ajuns în dreptul căii Victoriei, în timp ce umbra unei femei scobora dinspre strada Aca-

demiei înspre Cîmpineanu, adulmecînd mai întîi văzduhul și sfredelind întunericul cu ochii fosforescenți, omul de după parapet se și lăsă la vale în salturi largi de felină spre ființa uluită, de al cărei braț dislocat se încolăci un braț solid ; femeia se zbătu, se roti de cîteva ori în jur, ca o pasăre prinsă în laț, și în urma unei scurte persuasiuni mute, împăcată, potolită, după cîteva minute numai, perechea scobora strîns și voluntar încleștată, valea ; feudalul își impusese drepturile de trecere pe care și femeia le primise poate cu recunoștință. Nu știu de ce apariția necunoscutului vămuitor de senzații, în peisajul de toamnă al unei nopți bucureștene îmi fixează poziția poetului Ion Barbu, din prima sa fază, față de existență. Era și el o felină, pe care nimic n-o reține în lianele scrupulelor..."

Narațiunea pleacă dintr-o sugestie nelămurită, fixîndu-se însă definitiv pe un element psihologic pe care criticul, înaintea memorialistului, l-a descoperit în prima fază a evoluției poetului Ion Barbu : anecdota-reflectorizantă folosește o tehnică a ecoului care pleacă din povestire pentru a se întoarce tot aici după ce s-a lovit de „armătura psihologică" a persoanei vizate. În primele două volume de *Memorii,* prozatorul, memorialistul și criticul își împart strict spațiile de acțiune ; memorialistul își amintește, prozatorul scrie iar criticul definește : astfel, anecdotele despre Cincinat Pavelescu conturează „dreptul invenției fără scop", cele despre Macedonski vorbesc de „puterea de iluzie a artei", iar întîmplările relatate din existența lui Camil Petrescu trimit la „frenezia preeminenței în toate formele vieții, fără alegere, și chiar în cele mai puțin nobile" ; aceste concluzii aparțin criticului, iar relația pe care acesta o stabilește cu prozatorul se poate regăsi în raportul dintre fabulist și moralist : primul povestește, al doilea interpretează.

Anecdotele cuprinse în *Memorii III (portrete și scene din viața literară)* și *Aquaforte* sînt încă mai aproape de epic decît cele din precedentele două volume ; și aceasta, în primul rînd, pentru că eroii sînt aleși aici dintre anonimii care bat la ușile literaturii, dintre vizitatorii literari ai criticului : „Vizitatorii mei literari se recrutează, de obicei, dintre tinerii în erupție epică și mai ales dramatică". Acești tineri în „erupție" literară n-au devenit încă *persoane,* ei fiind, deocamdată, doar *personaje ;* vizitele lor sînt *pitorești,* privirea prozatorului

îi cercetează cu încîntare, fluxul epic curge în voie, întîmplările se leagă, coincidențele spectaculoase („epice") încep să apară : o „poetesă", „tînărul avocat", „un necunoscut de vreo patruzeci și cinci de ani", „fata cu prefața", „ea", un „tînăr de viitor", „decanul", „tînărul poet", un „relativ scriitor" sînt „numele" multora dintre personajele acestor volume ale *Memoriilor*. În cazul lor, portretul este creionat în cîteva propoziții eliptice pentru că nu *figura* contează aici (ea n-a intrat încă în „conștiința publică"), ci *anecdota* : „Un necunoscut cu o înfățișare ce-i trăda exaltarea lăuntrică. Rău îmbrăcat, dincolo chiar de dezordinea obișnuită poeților ; de vreo patruzeci de ani ; cioc și plete revărsate pe gulerul unsuros al hainei cenușii ; privire rătăcită ; frunte largă, iluminată ; frenezie în mișcări" ; așa începe capitolul VII, intitulat *Carol Quintul*, din volumul al treilea al *Memoriilor* : portretul anonimului ilustrează un element de psihologie („exaltarea lăuntrică") care anticipă esența anecdotei. Alte personaje se înscriu de-a dreptul în tipologia romanescă : „Viața nu-mi oferă nici o plăcere. Nu știu de ce mă scol și de ce mă culc...", spune un „anonim", întocmai ca și Bizu, iar criticului nu-i scapă această asemănare izbitoare : „Îl privii lung, părea sincer. Vorbea așezat, convingător. Putea, în definitiv, fi la mijloc numai o boală literară ; mă gîndii, nu fără plăcere, că citise poate pe *Bizu*". Scenele relatate de memorialist sînt *literare* nu prin obiectul lor, ci prin subiect ; adevărate fragmente epice, ele rămîn în textura vieții literare pentru a descoperi aici personaje din viața cotidiană : cu „anonimii", Lovinescu face doar proză.

Portretele și anecdotele din *Memorii* își relevă unitatea lor structurală și prin prezența constantă a unei *atitudini ironice* a autorului lor ; element esențial al „figurinii" critice, ironia caracterizează și discursul prozatorului, aceasta marcînd încă o dată existența acelei punți între literatura și critica lovinesciană ; codul ironic nu privește însă doar o anume atitudine a memorialistului (prozatorului) și criticului, el reprezentînd un adevărat principiu de construcție al textului : premisa sa poate fi aflată în aceste observații ale criticului Lovinescu : „procedînd *a contrario*, ironia acordă calități inexistente, pentru a le sublinia tocmai absența ; ținînd seama numai de realitate, umorul o acceptă ostentativ, pentru a-i schimba calificația : recunoscut și copios zugrăvit, defectul devine o aparentă însușire. Amîndouă procedeele trădează, deci, pre-

zența și acțiunea voluntară a artistului"[1]; se poate recunoaște aici definiția pe care retorica o dă ironiei constînd „în a spune printr-o persiflare, fie în glumă, fie în serios, contrariul a ceea ce gîndești sau ai vrea să se gîndească"[2]. Față de delimitările teoretice ale criticului, memorialistul introduce unele nuanțări ; referindu-se la „portretistica morală", pe care o consideră „faza a treia a evoluției criticii" sale, Lovinescu mărturisește în volumul al doilea al *Memoriilor* preferința pentru ceea ce el numește *ironia conciliantă* : „Prin simpla ei atitudine de detașare și indiferență, ironia conciliantă constituie un instrument polemic cu mult mai puternic decît violența ce-și trădează slăbiciunea, și acordă o superioritate de poziție numai prin ton, în afară de orice considerație de amănunt asupra obiectului în discuție" ; aceste rînduri vin în continuarea unei opțiuni precizate de memorialist în „încheierea provizorie" a primului său volum : „Elementul tehnic al acestei portretistici e, apoi, o anumită ironie ce se definește prin acceptarea principială a tuturor situațiilor date și se satisface printr-o virulență fără finalitate și printr-o superioritate pur estetică și dezinteresată".

Ironia conciliantă, procedeu care presupune o atitudine de detașare și indiferență, rămîne instrumentul polemic al criticului pentru că, iată, memorialistul este mult mai virulent : „Era pe vremea cînd marele critic (T. Maiorescu — n.n.) își lansa discipolii prin mici citații binevoitoare la cursuri, adică pe vremea cînd toate apele curgeau la vale «după cum dovedește eminentul nostru geograf S. Mehedinți»" ; sau : „N-am mai urmărit de foarte mulți ani poezia d-lui Nichifor Crainic pentru cuvîntul că nici poezia nu l-a mai urmărit pe d-sa". Ironia constituie *elementul tehnic* al portretisticii din *Memorii* ; Lovinescu își scrie amintirile contemporane păstrînd intactă figura personajului și atitudinea față de el, dincolo de posibilele schimbări ulterioare ale faptului aparținînd experienței sale personale : „Director al ziarului (*Epoca* — n.n.) se afla pe atunci d. Timoleon Pisani, al cărui chip asimetric și prognat de Vlad Țepeș nu respira bunăvoință, întrucît (deși, după cît mi s-a afirmat în urmă, e om de raporturi civilizate, bun de sfat și cu oarecare sensibilitate literară), în dosul biroului său

[1] *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, ed. cit., p. 214.

[2] Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, traducere, prefață și note de Antonia Constantinescu, ed. Univers, 1977, p. 125.



redacțional, alături de o căciulă haiducească trîntită pe masă, părea pus mai mult să pîndească decît să primească ; de nu i se vedeau pistoalele de la chimir, se putea presupune că fuseseră pitite în sertarele biroului, așa că, numai preliminar, nu oferea vizitatorilor decît pumnalele privirilor sale de după niște sprîncene stufoase" ; codul ironic se țese pe figura conturată în memorie, față de care orice schimbare este posibilă dar neinteresantă pentru memorialistul hotărît să respecte termenii pactului său cu cititorul : epoca și oamenii ei trebuie să se vadă în text „așa cum *au fost*".

Ironia, ca element de construcție al textului, organizează însă deseori segmente narative mult mai ample : iată-i, de pildă, pe Arghezi, Nichifor Crainic și G. Călinescu într-un „basm" povestit de prozatorul memorialist cu o ironie deosebit de virulentă și percutantă : „Lîngă scaunul domnesc al Împăratului, pe un divan, cocoțat pe șapte perini stă bucătarul. Nu e bucătarul vremurilor noastre, cu scufiță și halat alb, ci o namilă tuciurie, buzată și cu părul creț, umflată de grăsime și de trufie ; lăbărțată și unsuroasă, păroasă și slinoasă, revărsată de nu-l cuprinde întregul divan. Îi povestește cu ifos Împăratului isprava uciderii balaurului cu șapte capete : «Și unde să vezi, slăvite împărate, mînca-ți-aș, că scoate un cap din fîntînă da' eu i-l retez cu paloșul de-i zbură cît colo, c'așa m-a făcut mama viteaz. Da' nici el nu se lasă ci mai scoate unul și eu hîrști ! i-l și retez, și pe ăsta ; da' el mai scoate unul și eu i-l tai și pe ăla ; ce să mă mai laud ? că mi-i silă. I le-am retezat, slăvite împărate, mînca-ți-aș, pe toate șapte... să-mi sară ochii, dacă mint... și să-ți spună și ăl de Călinescu, că s-a nimerit și el de față... Și ce atîta vorbă, uite și satîrul de la bucătărie uns cu sînge de balaur și uite în curte și cele șapte capete ale lui... Și amu, barosane, după ce te-am scăpat de primejdie, pune vreun grămătic împărătesc — că-i dau și eu din toată sărăcia mea zece mii de lei — să scrie și pentru ăia de-o veni povestea isprăvii mele vitejești și, ca vorba să fie vorbă, să-mi dai de nevastă pe fata Măriei Tale...»" Cumpănit, între haz și indignare, Împăratul nu se putu opri de a nu-i striga : — „Huo, cioară !" ; ironia capătă aici accentele pamfletului, obiectivul său fiind „venerabilul abecedar poetic al *Șesurilor natale* din 1916" și premiul de zece mii de lei promis de Nichifor Crainic „pentru cel mai bun studiu asupra «gîndirismului» conținut în biblia *Șesurilor* sale, pe atît de mediocre pe cît de na-

tale" ; Lovinescu realizează aici una dintre cele mai remarcabile pagini ale *Memoriilor* sale, unind procedeele umorului, ironiei și pamfletului : portretul și anecdota lovinesciană găsesc în codul ironic nu numai expresia unei atitudini a celui care le scrie, dar și un principiu care le individualizează modalitatea de construcție.

„Formula tehnică" a portretului și anecdotei lovinesciene încearcă să valorifice două elemente esențiale care configurează substanța *Memoriilor : psihologia* și *viața socială.* Preocupat de a surprinde imaginea interioară a personalităților sau anonimilor — personaje ale discursului memorialistic —, Lovinescu manifestă un interes constant pentru psihologia acestora ; astfel, în primul volum de *Memorii* „pe un ușor fir de autobiografie spirituală, se grupează o serie de portrete de scriitori pe bază de anecdotă valorificată prin sensul ei psihologic" ; cum s-a văzut, substanța portretului și anecdotei din *Memorii* se coagulează în jurul unor dominante psihologice ale personajului ales. Această preocupare a memorialistului satisface însă și exigențele „orizontului de așteptare" al cititorului care reține, în primul rînd, valoarea unor trăsături psihologice : „În cancelaria unui liceu din Capitală, directorul istorisea cîteva din trăsăturile psihologice relative la viața lui Vlaicu, luate din volumul întîi al acestor *Memorii,* care prin savoarea lor destul de liberă păreau să intereseze pe ascultători" ; destinul *Memoriilor* lovinesciene este, așadar, cel al psihologiei închise între coperțile lor : cititorul parcurge textul memorialistic căutînd aici *documentul uman,* singurul în măsură să ofere imaginea interioară a obiectului interesului său. Altădată, avem de-a face cu o adevărată *terapeutică a textului :* „Vai, maestre, mi-i și rușine cînd vă văd. Am citit portretul și m-ați lecuit definitiv. Ce zăpăcită eram ca să vă necăjesc cu lecturile mele. Îmi făcusem atîtea iluzii cu romanul meu ! Îmi închipuiam că o să răstorn tot Bucureștiul cu problema avortului. Ce bine ați făcut că mi-ați deschis ochii la timp !" ; anonima autoare a unui roman despre „problema avortului", al cărei portret fusese creionat în volumul al treilea din *Memorii,* reapare în *Aquaforte* pentru a mulțumi autorului (doctorului) său.

Urmărindu-și personajul pînă îi prinde psihologia într-o „copcă de aur" sau povestind cutare întîmplare din viața unui scriitor „nu pentru importanța ei relativ la subiect ci pentru

finul joc psihologic al unor situații incatenate", memorialistul — critic și romancier — este, înainte de toate, un *observator în ordine morală* : „Memorialistica se bizuie, firește, pe memorie ; pășește însă și mai sigur, cînd se sprijină pe notația zilnică. Vechi comentator al întîmplării mărunte, nu mă măsor cu evenimentele istorice, ci iau credincios urmele digitale ale faptelor strecurate tiptil ; de oameni sau de dobitoace, ele exprimă un reflex sufletesc, o psihologie, singurul lucru interesant pentru observatorul în ordinea morală, romancier ori critic"[1] ; portretul și anecdota din *Memorii* vizează, în esență, acest *reflex sufletesc* care dă seama de valoarea trăsăturilor psihologice ale oamenilor, iar, prin relevarea istoriei devenirii lor interioare, *Memoriile* lovinesciene abordează, în fapt, istoria însăși.

Și aceasta pentru că între psihologia individului și viața socială, în care evoluează acesta, există o relație de reciprocitate, de oglindire și geneză reciprocă : aspectul vieții sociale este determinat de psihologia individuală, așa cum aceasta din urmă depinde de dominantele celei dintîi : „Dependența deprinderilor sufletești de anumite împrejurări de viață socială nu se poate urmări numai în categoria economică ci și în categoria altor preocupări intelectuale privite în genere ca dezinteresate, printre care, în prima linie, enumerăm și memorialistica". Dealtfel, încă de la primul său volum, memorialistul mărturisea intenția de a aborda o largă suprafață a vieții sociale, intuind în aceasta unul dintre obiectivele majore ale viitorului său cititor : „Fără o largă suprafață de aderență în viața socială a faptelor, între care se zbate suveica interesului public, un memorial menit să colecteze numai date din viața scriitoricească, fatal limitate de o experiență mărginită, riscă, prin însăși natura sa, să se mistuie în sine, din substanțe congenere pînă la toxicitate, mărginindu-și acțiunea dincoace de hotarele firești chiar și la noi unui scris literar". În primele două volume din *Memorii*, Lovinescu rămîne în cadrele limitate ale experienței personale, *literară* în esența sa, urmărind în principal viața scriitoricească pe firul autobiografiei sale spirituale ; viața socială aparține aici unui plan secund, fiind reflectată indirect și numai în măsura în care persoana unui scriitor și faptele existenței sale se află într-un anume

[1] *Carnetul de vacanță al unui memorialist*, în *Revista Fundațiilor Regale*, VI, 1939, nr. 10.

context social în clipa fixării imaginii interioare în memoria observatorului în ordine morală : iată episodul cunoştinţei cu Octavian Goga, prilej de reflectare indirectă a vieţii sociale printr-un experiment din viaţa „eroului" secvenţei memorialistice : „Deşi amiază, el era încă în pat, devreme ce stătuse pînă tîrziu la serata d-nei B. unde fusese invitat să citească din poeziile sale ; cu o seară înainte fusese invitat pentru aceleaşi scopuri la d-na C. ; de o săptămînă, de cînd se afla în Bucureşti, casele cele mai mari din Capitală, şi-l disputaseră ; într-un cuvînt, ceea ce nu i se întîmplase lui Eminescu la zenitul gloriei, i se întîmpla acum d-lui Goga, chiar din începuturile sale, punînd în mişcare inerţia estetică a societăţii înalte şi ajungînd să fie citat în discursurile parlamentare ale lui Marghiloman !" ; episodul vizează mai multe obiective, corespunzînd unor diferite etaje ale lecturii : aparent, memorialistul încearcă să explice succesul lui Goga în saloanele bucureştene ca pe un efect al punerii în mişcare a „inerţiei estetice a societăţii înalte", aceeaşi societate care se arătase indiferentă la „zenitul gloriei" lui Eminescu ; numai că, succesul fulgerător în lumea mondenă nu este atît un semn al valorii estetice a versurilor lui Goga, cît unul al personalităţii viitorului politician, element sugerat şi de referinţa din finalul secvenţei : comparaţia dintre cele două personalităţi se face doar aparent prin intermediul „calităţii" vieţii sociale : aceasta a rămas neschimbată, distanţa dintre Eminescu şi Goga fiind trasată în limitele reperelor estetice şi nu sociale.

Odată cu apariţia „anonimilor", obiectivul memorialistului se îndreaptă mai direct spre textura vieţii sociale ; în scenele din *Aquaforte*, cu deosebire, se joacă nu atît destinul unor personaje oarecare, cît epoca acestora : de exemplu, „tînărul vizitator", eroul capitolului al cincilea, intitulat *Fîn în coarne*, „e magistrat în provincie de vreo zece ani, şi felul cum a intrat în magistratură îl zugrăveşte şi pe dînsul şi epoca". Revelatoare asupra acestei deschideri mai ample spre viaţa socială şi spre *tipul uman* caracteristic acesteia este prefaţa volumului *Aquaforte :* „Prin cuprins el continuă volumul al treilea, adică nu urmează firul întrerupt cu volumul al doilea al unei autobiografii spirituale împletite în însuşi materialul omenesc în sînul căruia se desfăşoară, cu evoluţii şi etape, ci se revarsă într-un memorialism cu obiecte foarte felurite, ambianţă domestică şi animalieră, prin urmare faună adevărată,

ambianță literară, prin urmare faună figurată, portretistică, și, la urmă, chiar o faună de idei, strînse la un loc prin caracterul lor de notații pe bază de observație nu lipsită de incisivitate, — de unde și titlul". *Aquaforte* aduce cu sine acest *memorialism* care abordează, în primul rînd, *ambianța;* titlul primei părți a volumului este revelator în această privință: *Faună domestică și provincială,* adică faptul uman și cel social. Totul capătă aici dimensiunile unor „expresii simbolice" care vizează, în maniera fabulei, anume tipuri umane: „Unii au căutat să reducă figura omenească la anumite trăsături animaliere. În centrul creației, e mai natural să credem, că, pentru a-i da icoana intuitivă a defectelor lui și groaza de ele, natura i-a înfățișat omului o colecție de dobitoace: lăcomia i-a zugrăvit-o în porc, rapacitatea în uliu, viclenia femeii în pisică, dar, mai presus de orice, orgoliul în curcan"; fauna domestică și provincială din *Aquaforte* este descrisă cu ochiul fabulistului, al observatorului în ordine morală: pisica devine un „obiect de reflecție și de milă față de legile inexorabile ale feminității", vaca „exprimă" prin aspectul său „fundalul implacabil al vieții", greierul provoacă „duioșii personale și reminiscențe mitologice". Nu altceva vedea Bizu, la începutul romanului *Firu-n patru,* în aceeași faună domestică a curții pepinierii Rădășeni-Fălticeni; formula tehnică și substanța *Memoriilor* reprezintă o adevărată punte între proza și critica lovinesciană; psihologia și viața socială sînt obiectivele prozatorului, ele configurînd, în *Memorii,* prin intermediul portretului și anecdotei, imaginea interioară a unor scriitori abordați în textul critic: *Memoriile* furnizează, în aceeași măsură, documentul literar și cel uman, de care se interesează atît criticul cît și prozatorul.

Sferei și sensului general al *Memoriilor* lovinesciene trebuie circumscrise și alte două volume, *Pagini de război* (1916 [1]) și *În cumpăna vremii* (1919), constituind punți între literatură și publicistică, de această dată; autorul lor este același observator în ordine morală din însemnările căruia s-au scris *Memoriile:* „scrutînd, dacă nu arta, cel puțin pe scriitori sub raportul conștiinței, am completat revizuirile literare printr-o serie de revizuiri morale, neocolind expresia crudă și violența reclamată de certitudinea morală mult mai categorică decît cea

---

[1] Apărute însă după primul război mondial, în 1918.

estetică (*Pagini de război* și *Cumpăna vremii*); singura mea contribuție într-un alt domeniu decît cel al literaturii" ; ca în întreaga sa proză, memorialistică și critică, și aici Lovinescu urmărește descoperirea unor adevăruri psihologice prin intermediul „revizuirilor morale".

Convenția sub semnul căreia sînt scrise *Paginile de război* este aceea pe care aș numi-o *refuzul literaturii :* „Aș dori să însemn cîteva lucruri din cele dintîi zile ale mobilizării franceze... Evenimentele m-au prins la Paris. Pînă ce voi putea pleca, stau și observ. Firește, nu am vreun punct de observație mai deosebit. Sînt un trecător amestecat în mulțime. Nu cunosc nimic din planurile de război ; dorințele mele nu le pot socoti ca înfăptuiri viitoare, iar dacă mi-aș lua bătăile inimii drept țel al acestor notițe, aș luneca repede la literatură, ceea ce nu voiesc în nici un chip" ; chiar dacă refuză literatura, Lovinescu scrie în *Pagini de război* o carte de literatură, în care se poate recunoaște mîna prozatorului din primele nuvele și romane : dealtfel, într-o scrisoare adresată Elenei Farago, Lovinescu mărturisea intenția literarizării : „Mă bucur că ți-au plăcut *Paginile de război :* cred că e pe măsura talentului meu de a literariza evenimentele mari. În mod instinctiv, am îndemnat și *Lectura* spre același scop. Idealul e de a face numai ceea ce putem face" [1]. Într-adevăr, *Paginile de război* pot fi considerate o ilustrare a programului revistei *Lectura pentru toți* (1918—1920), al cărei director a fost E. Lovinescu ; iată ce afirmă acesta în articolul-program : „Literatura noastră va fi o literatură ieșită din marile împrejurări de acum, o literatură patriotică de solidaritate națională, o literatură militantă, o literatură care să ne unească pe toți prin legătura cea mai puternică a dragostei de neam. Această literatură va izvorî din actualitate ; ea va izvorî din frămîntările ce ne cutremură și din toate clipele solemne prin care trecem. Va fi scrisă desigur, în marginea vremii, dar va fi înainte de toate o literatură" [2].

Pagini de război, ca și *În cumpăna vremii*, reprezintă, înainte de toate, literatură, Lovinescu făcînd aici numai „ceea ce putea face" — *literarizarea* evenimentului din planul social și politic. Iată, de pildă, un peisaj parizian privit cu ochii îndrăgostitului Andrei Lerian din *Aripa morții :* „O seară minunată.

---

[1] E. Lovinescu, *Corespondență cu Mihail Dragomirescu și Elena Farago*, ed. cit., p. 164.

[2] *Lectura pentru toți*. Magazin ilustrat lunar, 1918, nr. 1.

De două luni ploua mereu, și acum cerul pare o feerie. O noapte dulce, molatecă, cu stele somnoroase și sclipitoare, cu învăluiri de aer călduț, cu miresme ce vin de nu știu unde, o noapte de început de toamnă, voluptoasă, în care simți cá peste noi mai e altceva, că tot ce facem pe pămînt e searbăd, că sînt plăceri și fapte și mai mari ce nu încap însă în îngrădirea simțurilor noastre (...) Lumea se frămîntă jos, chinuită de nesiguranța zilei de mîine, și cerul își scutură petalele de trandafir cu nepăsare ca într-o poezie de Alfred de Vigny. Pretutindeni străbate fiorul : mîine războiul, ce va face Franța ? De sus pică pace, liniște și nepăsare..." ; literarizarea evenimentului înseamnă trecerea lui într-un spațiu „sentimental" : refugiul în peisaj nu corespunde aici unei evitări a contactului cu realitatea, ci o încercare de trecere a acesteia prin filtrul sentimental al observatorului. Altădată, apar peisaje „ornante" ca în multe episoade din nuvela *O dragoste florentină* sau romanul *Aripa morții :* „Cît de neted se desface drumul ce iese din Fontenay-aux-roses ! Deoparte și de alta, mici case oblonite răsar din largile curți cu verdeață gălbuie de toamnă timpurie. Multă iederă acățătoare și mai mulți trandafiri. Trandafiri mici și bătuți, ca niște bănuți multicolori și mirositori ; trandafiri răsăriți pe un fir sprințar și năvalnic ; trandafiri ce se răsucesc pe stîlpii gardurilor, pe coloanele și burlanele caselor, răsfrîngîndu-se apoi deasupra ferestrelor ca niște degete îndrăznețe și parfumate ce bat în geam..." ; pagini în care prozatorul notează senzații, descrie peisaje, caută amănuntul revelator în ordine morală, pagini care reprezintă, înainte de toate, literatură.

Ca și *Pagini de război*, volumul *În cumpăna vremii* poate fi considerat ca un reflex al exigențelor din amintitul articol-program al revistei conduse de E. Lovinescu. Multe din secvențele acestei cărți [1] au o amplă deschidere spre epic : *Printre răniți, Soldații Franței..., Cele două Crăciunuri* sînt

---

[1] Acest titlu nu figurează în fișierele unor biblioteci, cartea lui Lovinescu fiind trecută aici cu titlul *În marginea epopeei (note de război)*. Pentru exactitatea consemnării trebuie avută în vedere nota autorului de pe coperta interioară a volumului : „Acest volum trebuia să aibă ca titlu «În marginea epopeei». Abia la tirajul coperții exterioare mi s-a atras atenția că mai există un volum de război cu același titlu. Nu i-am putut deci schimba titlul decît pe prima copertă". Titlul corect este, așadar, *În cumpăna vremii*.

pre-texte epice, iar *Două suflete* constituie o adevărată nuvelă. Cele mai multe însă se deschid spre psihologic : în *Gestul strămoșesc,* plecarea la război a țăranilor are implicații psihologice care privesc întreaga istorie a neamului, în *Sburătoarele,* apariția avioanelor de război prilejuiește naratorului un excurs în „istoria“ dorinței omului de a se înălța (Dedal, Icar, „pasărea misterioasă“ a lui Blériot), în *„Păsărica“ lui Șt. O. Iosif* sînt urmărite resorturile intime care s-au declanșat în clipa uciderii Corinei de către „schija nemțească“. Nu interesează aici atît *ce* s-a întîmplat, cît, mai ales, *cum* s-au petrecut evenimentele, naratorul vizînd efectele lor în psihologia oamenilor ; războiul este, pentru prozator, un „izvor“ *epic* și *dramatic,* calitatea experiențelor existențiale relatate reliefîndu-se în ordinea *trăirii* lor : prozele primei secțiuni a acestui volum sînt niște documente psihologice ale războiului care conțin în substanța lor pre-textul narativ.

Mai aproape încă de schiță și nuvelă sînt narațiunile cuprinse în secțiunea a doua a volumului, intitulată *Grecia în pragul războiului,* unde prezența unor nuclee narative individualizate (istoria jandarmului, a cîrciumarului și a călătorului german din *Grecia regelui Othon,* de pildă) marchează definitiv intențiile epice ale autorului, precizînd, în același timp, statutul literar al întregii cărți.

Memoriile, la care se adaugă cele două volume amintite mai înainte, constituie placa turnantă a întregii opere lovinesciene ; criticul completează aici fișa scriitorului, abordat în *Pași pe nisip, Critice* sau *Istoria literaturii române contemporane ;* prozatorul află tot aici o substanță epică nouă și un teren de acțiune pentru instrumentele sale : *Memoriile* reprezintă puntea dintre cele două mari spații de manifestare ale personalității lui E. Lovinescu, unind literatura și comentariul ei, critica și proza, viața și textul, pe dimensiunile traiectului unei relații de geneză reciprocă.

II. PROZA LUI G. IBRĂILEANU

C-da 6552 coala 12

„LA NUNTĂ, LA UN AMIC"

„Preotul ajunse în sfîrşit la vestita formulă : «Femeia să se teamă de bărbat», pe care, probabil pentru că-şi pierdu cumpătul din cauza enormităţii înţelesului ei, o aruncă în sală cu toate silabele sale. La vorbele acestea, mireasa zîmbi ca de o tachinare binevoitoare, mirele se simţi oarecum ruşinat de gluma asta adresată miresei aşa hodoronc-tronc, în mijlocul solemnităţii, nunul zîmbi cu înţeles, dar cu bunătate, la nună, iar musafirii din sală, la auzul acestui «bon mot», încetară un moment micile conversaţii... Numai cîteva domnişoare priviră ascuţit şi sfidător pe tinerii cavaleri. Impresia aceasta, comică, barocă, scandaloasă — după sex şi temperament —, impresie pe care am mai observat-o şi la alte nunţi, unde m-am prilejit să fiu de faţă, dovedeşte o mare *revoluţiune în moravuri*. Sînt sigur că bunică-mea, cînd a auzit porunca asta straşnică, n-a rîs deloc ; şi deloc nici acel mire de la-nceputul veacului al XIX-lea, care, din chiar acel moment, era ferm hotărît să-mi fie bunic..." (vol. VI, p. 214) [1]. Dincolo de turnura anecdotică a frazei şi de modalitatea epică de prezentare, observaţia sociologului Ibrăileanu este deosebit de exactă, ea marcînd însăşi esenţa acestei „revoluţiuni în moravuri", pe care o aduce începutul de secol, cînd sensibilitatea romantică, cu normele ei morale, începe să devină „desuetă", făcînd loc sensibilităţii moderne care introduce alte norme ce se constituie ca nişte „ex-

[1] Toate citatele din opera lui G. Ibrăileanu provin din G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. I—X, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, ed. Minerva, 1974-1981.

cepţii" pentru oamenii veacului trecut. Obiectul de studiu al sociologului îl reprezintă dinamica *relaţiilor erotice* a căror evoluţie este abordată din unghiuri diferite de critic, sociolog, psiholog, moralist şi romancier, toţi plecînd însă de la existenţa acestei „revoluţiuni în moravuri" ; vechea „dogmă", care stabilea „raporturile de putere" dintre femeie şi bărbat, este acum înlocuită cu o perspectivă nouă pe care o adoptă oamenii şi implicit, personajele literare : ceea ce observă sociologul „la nuntă, la un amic", va fi validat de psiholog, de moralist, de critic şi, în cele din urmă, de romancier : altfel spus, la modelarea *Adelei* au participat, în egală măsură, toate „vocile" personalităţii lui G. Ibrăileanu.

Articolele lui Ibrăileanu, care urmăresc problematica raporturilor dintre sexe, se constituie ca nişte dialoguri ale sociologului, psihologului, moralistului şi criticului cu romancierul ; un articol, precum cel intitulat *Misoghinismul*, apărut în *Viaţa românească* (1910), discută problema egalităţii bărbatului cu femeia, plecînd de la un subtext sociologic pentru a-l explica prin intermediul psihologiei : egalitatea socială a femeii şi bărbatului reprezintă, pentru psiholog, o chestiune nu tocmai uşor de rezolvat dată fiind *inegalitatea sufletească* a celor doi. Raporturile dintre femeie şi bărbat sînt „raporturi de putere" pe care psihologul le studiază atent punînd minusuri şi plusuri în dreptul fiecărui element al relaţiei ; mai întîi, femeia are ascendentul *fineţii intelectuale* în faţa căreia bărbatul rămîne dezarmat : „Fără îndoială că femeia are o fineţe intelectuală prin care întrece pe bărbat. Un bărbat niciodată n-are să gîcească cu atîta siguranţă şi repeziciune, într-un moment dat ceea ce se petrece în sufletul altui om — mai ales în sufletul femeii. E greu s-ascunzi ceea ce simţi şi ce gîndeşti în faţa unei femei, mai ales atunci cînd ea e interesată în cauză. Un bărbat, din acest punct de vedere, e dezarmat. Parcă ar fi de sticlă." *(ibid.*, p. 190) ; superioritatea intelectuală, a *spontaneităţii* reacţiei intelectuale de fapt, a femeii faţă de partenerul său, constituie una dintre acele norme pe care psihologul le transmite nu numai sociologului dar şi romancierului : Adela are, în primul rînd, acest ascendent asupra lui Emil Codrescu. Raporturile romaneşti dintre cei doi urmează şi pe mai departe traiectul trasat de psiholog ; femeia este inferioară bărbatului în ceea ce priveşte *capacitatea de generalizare*, de „tipizare" a unor observaţii făcute pe un caz particular : „Dar

dacă femeia este înarmată cu o repede și sigură pătrundere în sufletul altora, apoi cînd e vorba ca ea să generalizeze pe baza acestor observații, să definească tipul intelectual și moral al cuiva, să spună, concluzînd, «ce fel de om» e cutare — atunci talentul ei psihologic devine mult mai slab. Bărbatului, deși mai puțin pătrunzător în fiecare moment, îi ajung rarele-i observații, pentru a reconstitui sufletul unui om, pentru a spune ce este cineva" ; într-adevăr, pentru Emil Codrescu, Adela este reprezentanta unui anume *tip de feminitate*, față de care psihicul său este *a priori* sensibil, în timp ce pentru Adela, partenerul său de la Bălțătești nu este decît un „caz" între altele, a cărui textură sufletească intimă o cunoaște în detaliu, datorită spontaneității sale intelectuale, rămînîndu-i însă străină configurația de ansamblu a tipului uman reprezentat de Emil Codrescu : această diferență de perspectivă, pe care o impune inegalitatea sufletească a bărbatului și femeii, constituie unul dintre mecanismele „jocului" de la Bălțătești. Tot așa, „duelul" romanesc dintre cei doi se poate explica printr-un alt amănunt al conturului psihologic, specific fiecăruia în parte : „Generozitatea e o însușire eminamente bărbătească, ca și iertarea și uitarea. Bărbatul e prin natura sa mult mai gata să zică «treacă de la mine» și «să taie poala și să fugă». Femeia e mai vindicativă, ea are memoria jignirilor și a ofenselor mult mai lungă, e veșnic în gardă" ; concluziile psihologului sînt, și aici, premisele de lucru ale romancierului : Emil Codrescu, structură „feminină", participă la duelul" celor două luni de vacanță cu sufletul descoperit în fața spiritului vindicativ al Adelei care încearcă să „răzbune" anii copilăriei, cînd doctorul i-a fost prieten, partener *îngăduitor* al jocurilor sale nevinovate și *protector* al primelor contacte cu viața : raporturile de altădată se cer schimbate pentru că, veșnic în gardă, Adela n-a uitat nimic din ceea ce i-a umbrit dorita egalitate cu mult mai vîrstnicul său prieten.

Psihologul „programează" reacțiile personajelor din *Adela*, trasînd cu precizie linia care separă sufletește femeia și bărbatul, pe care îi studiază în perspectiva „duelului" lor, a raporturilor de forță stabilite prin norma psihologică, totuna, pînă aici, cu aceea romanescă : „Bărbatul are un fel de naivitate — naivitatea celor tari — care, unită cu slaba lui pătrundere în sufletul altora, în special în sufletul femeii, îl pune în situațiile cele mai penibile și, în același timp, cele mai ridicole"

(*ibid.*, p. 192) ; conştiinţa acestei „naivităţi“ îl conduce pe Emil Codrescu spre acea *teamă de ridicol,* comună şi personajelor masculine lovinesciene care se înscriu, şi ele, în tipologia psihologului Ibrăileanu. Tot astfel, tipul feminin observat de psiholog corespunde celui din *Adela,* dar şi personajelor feminine din romanele lui E. Lovinescu : „Numai o femeie poate consola, poate alina, poate dezmierda, poate *dorlota* pe un bolnav, pe un nenorocit, pe un învins în luptele vieţii. Şi aceasta pentru că femeia mai înainte şi mai presus de toate e *mamă“ ;* cum se va vedea, Adela este o re-prezentare a imaginii mamei lui Emil Codrescu : prototipul feminităţii, cu toate atributele sale, este *mama* care, în *Adela,* va fi „soră“, „fiică“, „fată frumoasă“. Personajul masculin îşi proiectează într-o imagine unică raporturile sale cu tipul feminin, la toate etapele vîrstelor sale : nevoia de a fi protejat (mama), prezenţa autorităţii familiale care o înlocuieşte pe aceea a tatălui (soră), necesitatea de a ocroti (fiică) şi, în sfîrşit, voluptatea jocului erotic (fată frumoasă) : Adela înlocuieşte, pentru două luni, acest prototip al feminităţii care este „mama“.

Între toate aceste date pe care psihologul le transmite, generos, prozatorului există o singură excepţie pe care se întemeiază, în fapt, regula jocului de la Bălţăteşti : „Dacă vom observa bine, femeia e, în toate, pasivitate, iar bărbatul, acţiune“ (*ibid.*, p. 193), spune psihologul ; romancierul ia act de existenţa acestei „norme“ dar se abate de la ea în *Adela* : aici, Emil Codrescu este „pasivitate“, iar Adela — „acţiune“, raporturile „normale“ dintre femeie şi bărbat fiind deliberat inversate. Prozatorul nu respectă, aşadar, ceea ce spune psihologul, ci îl urmează pe sociolog ; ceea ce ultimul observă a fi esenţa „revoluţiunii în moravuri“, studiind reacţiile celor prezenţi „la nuntă, la un amic“ faţă de „porunca“ dogmei, va pune romancierul în textul său ; în *Adela* „bărbatul se teme de femeie“ ; psihologul („ştiinţa“) defineşte esenţa sufletească a tipului uman, dar numai sociologul („experienţa“) poate arăta „practica“ raporturilor dintre oameni : personajele romancierului sînt create „sufleteşte“ de psiholog, dar se comportă „ca în viaţă“, conform observaţiilor sociologului : Adela este una dintre „domnişoarele“ şi Emil Codrescu unul dintre „tinerii cavaleri“ prezenţi „la nuntă, la un amic“.

Abordînd problematica psihologiei, deseori tentat de „discursul ştiinţific“ şi de demersul interdisciplinar (discutînd

despre „misoghinism", Ibrăileanu precizează că „într-o revistă de sociologie pură aş scrie mai pe larg", pentru ca, altădată, vorbind despre cariera ştiinţifică a femeii, să adauge : „sînt multe lucruri care nu se pot discuta în această revistă, care nu e nici de fiziologie, nici de medicină" — *ibid.*, p. 212), psihologul Ibrăileanu pregăteşte, de fapt, textul romancierului ; romanul „erotic" este prefaţat astfel de o adevărată „teorie" a *amorului* al cărui impact asupra psihicului uman face obiectul unor numeroase intervenţii ale psihologului : dintre acestea, două reţin atenţia prin caracterul lor tranşant, ca şi prin faptul că aparţin primilor ani de publicistică, perioadă de care se leagă şi începutul „gestării" romanului : *Un manuscript rătăcit* şi *Foileton !...,* două articole care se urmează la un interval scurt în *Lumea nouă* (1895).

Primul pleacă de la o definiţie a amorului pe care Ibrăileanu o va relua deseori pe parcursul activităţii publicistice şi căreia îi va rămîne îndatorat şi romancierul : „Amorul e o *sumă psihologică,* un aliaj — nu un amestec — de senzualitate şi prietenie. Este amestecul elementelor care apropie pe bestie de bestie şi pe om de om" *(ibid.*, p. 170) ; interesantă este perspectiva pe care o oferă psihologul în analiza primului element al acestui aliaj, prietenia : ea se întemeiază, aparent numai paradoxal, pe *„vrăjmăşia"* care, deşi nu se manifestă în raporturile cotidiene dintre cei ce sînt „prieteni", ea a intrat în „celulele creierului", astfel spus, în „pasivul" inconştientului : „Ideea sau sentimentul de vrăjmăşie, despre care e vorba, e, în cele mai multe cazuri, inconştient" ; aşadar, prietenia se stabileşte între doi „oameni-concurenţi", angajaţi într-o dispută secretă ale cărei fire pornesc şi sfîrşesc în inconştient : valoarea cu care psihologul Ibrăileanu investeşte, dealtfel, „inconştientul" îl apropie pe autorul *Adelei* mai mult de concepţia psihanalitică a termenului. „Vrăjmăşia" pe care o ascunde prietenia se va manifesta cu toată forţa în intriga romanului ; „prietenia" dintre Adela şi Emil Codrescu este, de fapt, un „duel" al cărui protagonist este „pasivul" inconştientului, substituit aici „activului" conştiinţei : în cele două luni ale vacanţei de la Bălţăteşti, atît Adela, cît şi Emil Codrescu trăiesc din plin confruntarea cu *celălalt* („prietenul"). Raporturile dintre cele două elemente ale „aliajului" se schimbă din nou ; prietenia (vrăjmăşia) înseamnă conflict, „duel", în timp ce „sexualitatea" reprezintă factorul de legătură din-

tre cei doi protagoniști : respectînd termenii definiției, am spune că acolo unde omul îl îndepărtează pe om, „bestia" îi apropie.

Cel de-al doilea articol amintit, *Foileton !...,* abordează *„amorul de la distanță"* ; termenii definiției sînt aproape aceiași : „Într-un amor adevărat ești *impregnat* și de ființa fizică și de cea morală a ființei iubite" (*ibid.*, p. 175 și urm.). Prima „față" a amorului de la distanță este aceea a atracției pe care o exercită imaginea *prezentă,* întîiul mecanism al declanșării sentimentului erotic ; această primă ipostază este aceea a amorului „intelectual" care presupune *idealizarea* unei imagini prezente, trecerea ei din cadrul „natural" într-unul „artificial", „iconizarea" unei „copii" a tipului ideal construit mai înainte de sensibilitatea privitorului. Fața „ascunsă" a amorului de la distanță este aceea a *finalizării,* a transformării „predispoziției" erotice, corespunzătoare primei faze, în „interes" erotic : amorul „intelectual" devine amor „bestial". Pe dimensiunile acestui traiect, care se precizează între limitele idealizării și finalizării erotice, evoluează în roman Emil Codrescu ; pentru acesta, Adela este un „chip" al unei imagini ideale, construită anterior prin „colorarea" și „învierea" acelei „fotografii" a mamei : spre întîlnirea cu Adela îl conduce „predispoziția" erotică, conturată de „conviețuirea" cu această imagine ideală, pentru ca prezentul idilei de la Băltătești să fie guvernat de „interesul" finalizării erotice : pe acest conflict dintre idealizare și finalizare se organizează intriga romanului.

Cele două etape ale amorului corespund, în planul psihicului, *„imaginației"* și *„inimii"* ; Ibrăileanu face un interesant experiment psihologic asupra lui însuși, anticipînd în niște *Note* (*Școala nouă,* 1889) ceea ce va „teoretiza" ulterior (în 1895) : „De multe ori m-am întrebat cu care din cele două părți ale vieții te iubesc : cu imaginația sau cu inema ? Și atunci, care de care s-au întrecut de a-mi dovedi că numai ea te iubește. Imaginația te vede, te dezmiardă, te simțește, inima te cere, voiește să se topească în focul inimei tale. Amor adevărat e acela la care ia parte și imaginația și inema" (vol. X, p. 13). Această „gîlceavă" a imaginației cu inima, a amorului „intelectual" cu cel „bestial", a „predispoziției" cu „interesul" erotic, trece în textul romanului, definindu-l pe Emil Codrescu. Mai mult încă, raportul dintre *imaginație*

și *inimă,* stabilit în textura complexă a relației erotice, nu este decît o ipostază a corelației mai generale care se precizează între *creație* și *existență:* „Ceea ce se numește imaginație în amor e partea estetică a acestuia; ceea ce se zice inemă e partea lui senzuală" (*ibid.*, p. 15); în termenii acestei definiții se pot recunoaște cei „doi" Emil Codrescu din *Adela*: „artistul", autorul jurnalului (subtitlul romanului este *Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu)* și „îndrăgostitul", eroul „fragmentelor" din care se constituie textul: imaginația, resortul creației, conduce pe „artistul" Emil Codrescu la o *viziune* totalizatoare asupra existenței, în timp ce „inema" nu-i permite „îndrăgostitului" decît o *percepere* secvențială a vieții: durata unică a creației topește în aliajul său toate momentele duratelor existențiale ale personajului.

Ca o prefigurare a romanului trebuie considerată și legătura „genetică" pe care psihologul o stabilește între *amor* și *inconștient*; un articol, precum cel intitulat *Căsătoria (Viața românească,* 1910), abordează în termeni definitivi relația cauzală dintre cele două elemente, psihologul căutînd *avant la lettre,* o „explicație" a vorbirii personajului romanesc: „amorul este așa de *orb,* este așa de mult determinat de forțele inconștiente ale naturii, este o așa invazie a «naturii» în mijlocul «civilizației», încît poate aduce cele mai mari catastrofe" (vol. VI, p. 206 și urm.); Emil Codrescu va fi „orbit" de pasiunea pentru Adela, devenind victima pulsiunilor inconștientului, a intervenției brutale a acestuia în spațiul incolor al unei existențe mereu egale cu ea însăși; pînă în clipa reîntîlnirii cu Adela, Emil Codrescu evolua pe un traiect dinainte „regizat", „calculat", în desfășurarea căruia „activul" conștiinței trebuia să primeze asupra „pasivului" inconștientului: „căderea" lui Emil Codrescu este cu atît mai spectaculoasă cu cît surpriza intervenției „forței naturale" este mai mare: „amorul este o putere așa de naturală și de mare, el vine așa de nechemat, izbucnește așa de triumfător și de nepăsător de calculele oamenilor, încît slabele sfaturi ale rațiunii vor fi întotdeauna înăbușite de întăile porniri ale acestei pasiuni, în sufletele celor care sînt în stare s-o simtă"; amorul, acest „«egoisme à deux», care, în realitate, e sentimentul cel mai egoist și, încă, din nefericire, cel mai complicat", oferă atît substanța epică a romanului *Adela,* cît și explicația destinului personajelor sale care, în durata celor două luni, se



supun „puterii naturale“, triumfătoare și nepăsătoare în fața calculelor și sfaturilor rațiunii : *Adela* este istoria conflictului dintre conștiință și inconștient.

Modelarea romanului prin sita acestui filtru al psihologului poate fi urmărită și prin intermediul *lecturilor* acestuia ; între autorii citiți de Ibrăileanu se află nume care aparțin unor diverse orientări ale psihologiei vremii, de la dr. Ball cu *La folie érotique* la Spencer cu *Education intellectual, moral and physical* și *Principles of Psychologie* și la Krafft Ebing cu *Psihopatia sexuală* (un nume și o carte care, fapt semnificativ, apar și la E. Lovinescu), de la Charcot la William James cu *Principles of Psychologie :* mai ales, ultimele două nume trebuie reținute pentru ceea ce s-ar putea numi *formația psihologică* a lui Ibrăileanu. Primul apare citat chiar în textul romanului : Charcot este, pentru Emil Codrescu, „maestrul nostru al tuturora“. Al doilea, William James, este „unul dintre marii mei învățători“, așa cum declară Ibrăileanu însuși în studiul pe care i-l consacră în *Scriitori români și străini* ; citindu-i *Tratatul de psihologie,* autorul *Adelei* mărturisește a-și fi împlinit cunoștințele despre viață : „un om de cultură care n-a cetit-o (opera lui James — n.n.) se poate socoti că are o lacună în cunoștințele sale despre *viață*“ (vol. III, p. 140 și urm.). Analiza psihologiei lui William James îi prilejuiește lui Ibrăileanu o spectaculoasă apropiere de un romancier-psiholog : „James și Proust ! Aceste nume pot fi alăturate fără nici o sforțare. Ba am putea spune că ele se cheamă de la sine în mintea oricărui s-a oprit mai mult asupra operei acestor doi *psihologi*“ ; opera psihologului poate oferi un material *literar,* în timp ce aceea a romancierului constituie o adevărată monografie a unor capitole de *psihologie :* „Dacă s-ar aduna din toată opera lui James observațiile de detaliu, vii, pline de frescheță, umede de viață, de experiența autorului, s-ar obține un material proaspăt *literar.* Și dacă s-ar aduna din toată opera lui Proust tot ce se raportează la anumite stări sufletești, s-ar putea extrage tot atîtea monografii cu privire la respectivele capitole de psihologie“. Două sînt elementele esențiale, comune celor doi, pe care psihologul le reține pentru romancier : *puterea de introspecție* și *modalitatea de a concepe sufletul uman* ca pe o continuitate, „ca un curent“, și, în același timp, ca pe „ceva incoerent și contradictoriu“. Prozatorul se apropie de perso-

najele sale înarmat cu aceste două instrumente de lucru pe care i le pune la dispoziție psihologul ; romancierul caută, așadar, în psihologie un *material literar* „proaspăt“, iar psihologul află în literatură modalitatea unui discurs „artistic“ asupra unor capitole de psihologie : psihologul și romancierul Ibrăileanu încearcă să refacă în *Adela* acea *„summa“* ideală a psihologiei, înțeleasă ca „totalitatea faptelor sufletești introspectate și «obiectivate» prin exprimare“, pe care o conturează apropierea lui William James de Marcel Proust : textul romanesc pleacă de la un *material* oferit de psihologie, dar, în aceeași măsură, se poate spune că restituie *materia* psihologiei.

Rezultatele acestor „examene“ preliminare — psihologic și sociologic — sînt folosite, mai întîi, de *moralistul* Ibrăileanu în aforismele publicate în *Însemnări literare* și *Viața românească* (1919—1922), adunate apoi în volumul *Privind viața* (vol. VI, p. 17—43 și 430—431). Aforismele prelucrează datele oferite, deopotrivă, de analiza psihologului și de experiența sociologului, anticipînd, în același timp, substanța romanului *Adela* ; moralistul conturează în intervențiile sale un anume tip — intelectualul —, a cărui evoluție o urmărește atît în textura raporturilor sale sociale, cît și în aceea a relațiilor umane cu sine și cu ceilalți : „personajul“ aforismelor lui Ibrăileanu este intelectualul al cărui prototip romanesc va fi Emil Codrescu : „nici un «moralist», oricît ar pretinde el că zugrăvește pe «om», nu zugrăvește în realitate decît pe omul unei societăți, al societății din vremea sa, și anume din categoria în care trăiește, pe care o cunoaște și care de obicei îl nemulțumește“ (vol. III, p. 137). Categoria abordată de moralistul Ibrăileanu este aceea a intelectualului, omul în vecinătatea căruia a trăit, pe care l-a cunoscut și care l-a nemulțumit.

Fapt semnificativ, aproape jumătate din numărul aforismelor din *Privind viața* se referă la relațiile erotice ; *sensul* pe care îl dobîndesc acestea în textele moralistului va trece, și el, în cuprinsul romanului. Iată, mai întîi, raportul dintre *amor* și *iubire*, pe temeiul căruia se vor defini personajele din *Adela* : „Limba română are neprețuitul avantaj de a poseda cuvintele iubire și amor pentru două lucruri cu totul deosebite, denumite în alte limbi cu un singur cuvînt“ ; diferența calitativă dintre cei doi termeni se va dezvolta în roman pe coordonatele unei duble perspective. Amorul și iu-

birea sînt două lucruri deosebite, în primul rînd, în ordinea *trăirii* (experiențele erotice ale lui Emil Codrescu îi definesc existența și conturează două tipuri diferite de personaje feminine, în funcție de sfera în care le plasează sensibilitatea personajului masculin) și, totodată, cele două elemente ale raportului amintit se disociază în orizontul *creației* ; „artistul" Emil Codrescu o iubește pe Adela și iubirea sa primează asupra „amorului" pe care îl dorește „omul" : altfel spus, iubirea (creația) triumfă asupra amorului (vieții), vocea prin care se rostește efortul creativității acoperind tonalitățile „glasului speciei".

Erosul reprezintă placa turnantă a existenței ; între *viață* și *moarte* se interpune trăirea erotică : „Numai imaginile amorului, antidotul morții, pot ținea piept, în Conștiință, imaginii terifiante a morții" ; ideea va fi reluată și mult amplificată în roman, întreaga evoluție a personajului masculin fiind pusă în legătură cu această „spaimă de moarte" al cărei unic antidot este „imaginea amorului" ; *spaima de moarte* și *„dorința de femeia unică"* devin în roman „două forțe de sine stătătoare", „căzute în inconștient", din a căror confruntare se naște „predispoziția" și apoi „interesul" erotic al lui Emil Codrescu : amorul, ipostaza „dinamică" a vieții, se opune gîndului morții care agită sufletul personajului romanesc aflat la cumpăna celor patruzeci de ani.

Vîrstele erotice sînt și ele individualizate în aforismele moralistului : „La douăzeci de ani iubești amorul și cauți o femeie să-l întrupezi, și femeia asta nu poate fi decît frumoasă. La treizeci de ani iubești o femeie, nu amorul, și femeia asta poate fi frumoasă, poate fi urîtă, cum se întîmplă" ; nu altfel vor fi vîrstele erotice ale personajului romanesc cel căruia i se „adresează" aici moralistul : la douăzeci de ani Emil Codrescu se afla la *vîrsta romantică* a iubirii, pentru ca la treizeci și, la Bălțătești, la patruzeci de ani, romantismul său să se „intoxice" cu *realism,* indiscreție și „preciziune". Mai mult încă, în roman vîrsta erotică a „omului" impune „artistului" un anume tip de text ; *iubind amorul* și *iubind femeia* nu sînt doar două ipostaze ale trăirii, ci și ale creației : „La douăzeci de ani, cînd iubești amorul în femeia iubită, imaginația ornează poetic împrejurările și pe femeie. La patruzeci, cînd nu mai iubești amorul, ci numai femeia, imaginația se concentrează asupra ei indiscret, realist și precis,

dizolvă, ca un reactiv izolator, tot ce nu face parte din ființa ei...“ ; textul aforismului trece, așadar, integral în cel al romanului, *se narativizează*, precizînd nu doar vîrstele omului, ci și pe cele ale naratorului Emil Codrescu : vîrstele erosului sînt și cele ale textului. Un alt aforism vizează, pe o altă cale, vîrstele personajelor din roman : „În iubirile, ca a lui Balzac, dintre un bărbat de douăzeci de ani și o femeie de patruzeci, întinerește corpul cel bătrîn și îmbătrînește sufletul cel tînăr“ ; *Adela*, cu povestea iubirii dintre un bărbat de patruzeci de ani și o femeie de douăzeci, este o replică la romanele balzaciene, păstrînd însă întreaga semnificație a întîlnirii celor două vîrste ale eroilor : „realistul“ Emil Codrescu „întinerește“, regăsind elanurile romantice de la douăzeci de ani, în timp ce „romantica“ Adela „îmbătrînește“, descoperind cu mulți ani înainte vîrsta „realismului, indiscreției și preciziunii“.

Aforismele din *Privind viața* prefigurează, deseori pînă la detaliu, *tipurile de personaj* din roman, realizînd un contur precis al ființei lor interioare. Emil Codrescu este un „suflet bine organizat“ a cărui alcătuire este precizată de moralist : „Realist în observație și idealist în aspirații — este fizionomia sufletelor bine organizate“ ; realismul observațiilor aparține vîrstei erotice a omului, în timp ce „idealismul“ aspirațiilor este una dintre rațiunile de a fi ale creatorului Emil Codrescu.

„Fericirea“ îndrăgostitului „orbit“ de pasiune este și ea definită cu termenii aforismului : „Fericirea este plăcerea sufletului. O simplă senzație, un sunet, o culoare, atingerea mîinii unei femei, dacă angajează sufletul, devine o fericire“ ; fericirea lui Emil Codrescu se împlinește în spațiul creat de sensibilitatea (sufletul) acestuia în jurul Adelei ; fiecare amănunt din acest *spațiu-femeie* (senzație, sunet, culoare, atingere) îi descoperă de fiecare dată întregul ; „norma“ psihologică a „maestrului“ Charcot, căreia i se supune personajul romanului, este aceea de a *re-cunoaște* „totul“ din „nimic“ în acest spațiu al prezenței prin absența Adelei, o zonă în care Emil Codrescu transferă intimitatea iubitei (intangibilă), făcînd astfel posibilă atingerea, un tărîm în care el trăiește pînă la capăt „visul“ iubirii și „basmul“ amorului.

Tot așa, gelozia în exces a lui Emil Codrescu, declanșată în fața unor gesturi „nevinovate“ ale Adelei, este explicată în *Privind viața* : „Nici o durere nu e mai mare decît gelozia

care nu poate găsi motive să învinuiască“ ; respectînd această constatare a moralistului, Emil Codrescu se lasă cuprins de gelozie în fața afecțiunii Adelei pentru copiii satului, a admirației mărturisite de partenera sa pentru un artist fotografiat în revistă, sau în fața scrisorilor trimise de Adela prietenelor sale : fără a fi adevărate motive de învinuire, toate acestea provoacă gelozia lui Emil Codrescu care trăiește sentimentul unei frustrări din potențialul afectiv al iubitei sale.

Idealizarea, „mitizarea“ chipului Adelei este un alt obiect al reflecțiilor moralistului : „Din cele cîteva sute de milioane de înamorați de pe glob din acest moment, fiecare crede că femeia pe care o iubește este unica, este o apariție supranaturală, este singura ființă fermecătoare, singurul izvor de felicitări, singura care poate da farmecul cel mare al vieții, singura... E cam comic“ ; ceea ce este *comic* pentru moralist devine *dramatic* pentru personaj : Emil Codrescu „iconizează“ imaginea femeii iubite încercînd să o substituie chipului ideal al „icoanei“ care s-a născut din fotografia mamei : „De cele mai multe ori n-o iubești pentru că are calități, ci are calități pentru că o iubești“ ; iubirea conferă calități partenerului, Emil Codrescu încercînd astfel să împace „estetica“ cu „viața“.

Aforismul stabilește cauza „paraliziei imaginației“ lui Emil Codrescu : „Gelozia pricinuită de o femeie e mai chinuitoare în absența ei, decît în prezența ei, pentru că torturile geloziei sînt produse de imaginație, și cînd femeia e de față, imaginea ei absorbantă îți paralizează imaginația“. Iată acum ce simte Emil Codrescu în prezența Adelei cu cuvintele romancierului : „Un fel de paralizie a inteligenței și mai cu seamă a imaginației“ ; textul romanesc narativizează pe acel aforistic, topind în el litera și spiritul observațiilor moralistului. „Amorul este o febră a sufletului“, spune acesta din urmă, iar romancierul își plasează personajul pe un traiect guvernat de „febra amorului“ care îi paralizează inteligența și imaginația.

Iată și resortul amintitei spaime a morții : „Bărbații se tem mai mult de moarte decît femeile, pentru că au sentimentul trecutului mai puternic“ ; existența doctorului se organizează pe dimensiunile etajelor cronologice ale memoriei sale ; el trăiește în și prin trecut, încercînd să îndepărteze

teroarea sfîrşitului în fluxul erotic al idilei de la Bălţăteşti. Numai că acest flux-reflux erotic este trăit de Emil Codrescu în şi pentru sine, mărturisind Adelei doar sentimentul unei „prietenii pasionate", sancţionată astfel de moralist: „Prietenie amoroasă — amorul ipocrit cu sine însuşi".

Şi configuraţia interioară a Adelei poate fi descoperită în aforismele din *Privind viaţa*; ironia din ochii veşnic „rîzători" ai personajului feminin din roman este un atribut al forţei acestuia, dar şi o „consolare ipocrită" în faţa a ceea ce doreşte şi i se refuză de către doctorul mult prea credincios convingerilor sale: „Atitudinea ironică în faţa vieţii este consolarea ipocrită pe care ne-o dăm, depreciind ceea ce ne refuză viaţa".

Calităţile „strategului" Adela sînt prefigurate în aceste reflecţii asupra forţei de pătrundere a femeii în zona sentimentelor „secrete" ale bărbatului: „De obicei, o femeie ştie că e iubită mai înainte ca bărbatul să-şi dea seamă ce se petrece cu dînsul. Femeia însă, mai tîrziu, îi spune că n-a bănuit nimic şi că a fost foarte surprinsă cînd el i-a mărturisit iubirea. Prin aceasta, ea înlătură orice suspiciune asupra cochetăriilor, manejelor şi provocărilor ei de mai înainte"; aceasta va fi şi una dintre componentele „superiorităţii" Adelei, un element care va contribui decisiv la tranşarea disputei celor două personaje.

Alături de intuiţie şi inteligenţă, forţa „virilă" a Adelei se constituie şi din tăcerile sale echivoce: „Tăcerea, pe lîngă că provoacă curiozitatea, care aţîţă iubirea, face şi impresia de forţă, deci de virilitate", spune moralistul; nu întîmplător, scenele din roman sînt structurate în jurul echivocului din tăcerile Adelei.

Jocul „strategului" cu „victima" este posibil doar în absenţa sentimentului erotic: „O femeie care iubeşte pasionat nu glumeşte niciodată, în societate, cu bărbatul iubit sau pe socoteala lui"; flux-refluxul erotic angajează în devenirea sa doar pe Emil Codrescu; Adela rămîne lucidă, inteligentă, ironică, pentru că ea se găseşte mereu în afara „febrei amorului" pe care o stimulează însă la partenerul său de joc; acolo unde Emil Codrescu participă cu toate fibrele fiinţei sale, Adela nu pune decît inteligenţa veşnic trează, veşnic la pîndă: Emil Codrescu vrea să „trăiască", iar Adela să

joace rolul „strategului" : unul se dorește „romantic", iar celălalt — „realist".

„*Duelul*" celor două personaje din roman se declanșează încă din textele aforismelor : „Nimic nu este mai deosebit de bărbat decît femeia, fiindcă tot ce este în natură e numai altfel decît bărbatul, pe cînd femeia e contrariul lui". Această deosebire radicală este o adevărată „*stare de război*" : „Nu uita un moment că în orice raport cu oamenii ești în stare de război. Cu dușmanii, cu prietenii, cu cunoscuții, cu străinii, cu femeia sau cu iubita ta — bagă de seamă ce vorbești și cum vorbești, cît și cînd îi frecventezi, cum te arăți : vesel, trist, indiferent, tăcut ori vorbareț. Nu fi un moment distrat, nu te iluziona un moment că ești în stare de pace ori de armistițiu, căci *celălalt* te-ar surprinde" ; lecția moralistului nu se adresează aici lui Emil Codrescu, ci Adelei : raporturile dintre „femininul" doctor și „virila" sa parteneră sînt guvernate de această „stare de război" de care unul uită, iar celălalt se folosește mereu.

„Duelul" de la Bălțătești se poartă între un personaj „sincer" și altul care „disimulează" ; „norma" psihologică nu i-a scăpat moralistului : „Disimularea femeii față cu bărbatul e în ordinea lucrurilor" : ordinea romanului respectă și aici această „ordine a lucrurilor" definită de aforism. Raporturile de „cunoaștere" dintre cele două personaje sînt precizate tot de moralist : „E destul de rău cînd vine El cu experiența și Ea nu, dar încă atunci cînd se întîmplă contrariul" ; la Vorniceni, posesorul experienței era Emil Codrescu, în timp ce la Bălțătești Adela este aceea care „știe", iar doctorul — cel care „învață".

Semnificația erotică a întîlnirilor de la Vorniceni este dezvăluită într-un aforism care „denunță" ceea ce romanul pare că ascunde : „Cînd o femeie și un bărbat se întîlnesc să se cultive reciproc prin lecturi, prin învățare de limbi ș.c.l., să știi că întîlnirile lor sînt convocate și prezidate de Geniul speciei și să le-o spui și lor, dacă ei n-o știu" : întîlnirea de la Bălțătești este pregătită de cele de la Vorniceni — două vîrste erotice deosebite care se întîlnesc sub semnul comun al „geniului speciei".

Textele moralistului din *Privind viața* constituie astfel unul dintre *materialele* romanului *Adela,* căruia îi anticipă semnificațiile și construcția epică ; mai mult încă, expresia

aforistică este una dintre modalitățile de exprimare ale personajului romanesc; Emil Codrescu vorbește deseori, cum se va vedea, ca acest „părinte" al său care este moralistul: după ce a trecut prin filtrul psihologului și sociologului, *Adela* parcurge și acest „examen" al moralistului care „privește" viața pentru a o așeza în textul romanesc.

Dacă psihologul, sociologul și moralistul *pregătesc* romancierul pentru „examenul sentimental" al *Adelei*, criticul *se confundă* cu prozatorul; din această perspectivă, s-ar putea vorbi despre dubla ipostaziere a personalității lui G. Ibrăileanu — critic și romancier — în ceea ce el însuși a numit „*psihologul literar*": făcînd critică sau scriind proză, Ibrăileanu continuă investigațiile psihologului, sociologului, și moralistului. În studiul *Creație și analiză* criticul operează o distincție între două tipuri de psihologi literari: „analiști și, cu o expresie uzitată în Franța, «moraliști»"; „Moralistul face observații asupra sufletului și a conduitei omului, caută cauzele stărilor sufletești, tipice etc. Analistul observă sufletul, îl descompune («analizează»), îl descrie, îl *redă*, așa cum este el, cît poate mai exact. Moralistul observă mai mult pe alții; analistul se observă mai mult pe sine. Moralismul presupune gustul ideilor generale și spirit de generalizare. De aceea el înflorește mai ales în Franța. Analiza presupune o bogată viață interioară, fie că e vorba de autoanaliză, fie că e vorba de analiza altuia (...) Moralismul ajută creația, luminînd-o, explicînd tipurile prin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, completînd fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieții lui interioare" (vol. III, p. 202—203); în aceste disocieri, care privesc două *poziții* ale creatorului față de sine și de substanța operei sale, se poate recunoaște dubla prezență a autorului și personajului în textul romanului; *autorul-moralist* caută tipul de personaj, îl observă, îi studiază evoluția și cauzele acesteia, iar *autorul-analist* redă textura interioară a tipului observat, pe care o descompune în cele mai mici detalii pentru a-i analiza mecanismele și resorturile cele mai intime. Emil Codrescu însuși este prezent în propriul text în cele două ipostaze: *personajul-moralist* are gustul ideilor generale, păstrînd, în aceeași măsură, capacitatea de a-și defini stările sufletești tipice pentru situații „tipice", iar *personajul-analist* dezvăluie în roman o bogată viață interioară, analizînd-o cu o luciditate cristalină. Romanul *Adela*

conturează astfel acest „tip ideal“ al psihologului literar, în dubla sa prezență în text : autorul și personajul sînt moraliști *și* analiști redutabili.

În marginea disocierilor amintite, criticul face o observație pertinentă care aruncă o lumină nouă asupra proiectului său romanesc : „Ceea ce lipsește prozatorilor noștri e și această însușire : psihologismul“ (*loc. cit.*) ; proza psihologică, cu cuvintele lui Lovinescu, „poezia epică urbană“, se afla în primele decenii ale secolului nostru abia la începuturile sale ; observația criticului, exactă, poate explica opțiunea prozatorului : *Adela* se înscrie în linia prozei noastre psihologice, alături de romanele lui E. Lovinescu : ca și în cazul autorului lui *Bizu*, prozatorul din *Adela* satisface prin scrisul său una dintre exigențele criticului.

Înainte de a fi organizat planul producției epice, „psihologismul“ este, mai întîi, o „metodă“ a criticului ; de exemplu, seria de articole critice din *Evenimentul literar* (1894), în care Ibrăileanu abordează volumele *Intim* de Traian Demetrescu și *Dan* de Al. Vlahuță, se intitulează, semnificativ, *Psihologia de clasă*. Prin filtrul acestui criteriu „psihologic“ criticul trece aproape orice operă analizată ; la Maupassant remarcă „talentul analitic și descriptiv“ prin intermediul căruia autorul lui *Bel-Ami* oferă o imagine cuprinzătoare a „psihologiei individuale“ și o „descriere a societății“, Zola este un *constructor* de „stări sociale“, Paul Bourget — de „stări psihice“, iar Loti — „de peisaje“, obiectul celor mai importante studii din *Note și impresii* îl reprezintă relațiile erotice și psihologia personajelor din *Apele primăverii* de Turgheniev, *Manon Lescaut* de abatele Prévost și *Ana Karenina* de Tolstoi, povestirile licențioase ale lui Catulle Mendès sînt amendate din punctul de vedere al „esteticii psihologice de azi“, pe criticul francez Émile Faguet îl discută din perspectiva psihologiei sale, ilustrată de *Qui épouser* și *Amours d'hommes de lettres*, pe Anatole France îl abordează din același unghi de vedere, ca și pe Mauriac, Jean Rostand, Etienne Rey, Eminescu, Vlahuță, Sadoveanu, Creangă, Caragiale, Traian Demetrescu etc. Fapt semnificativ, unul dintre cele mai frecvente subiecte ale articolelor sale critice îl constituie *Metafizica amorului* a lui Schopenhauer ; confruntarea cu ideile acestei cărți a început din primii ani de publicistică și continuă în „perioada cursurilor“ și a activității de după primul

război mondial : receptarea lui Schopenhauer de către Ibrăileanu ar putea face obiectul unui studiu special, urmărindu-se, și pe această cale, evoluția, nu o dată contradictorie, a gîndirii psihologului, sociologului și moralistului : criticat la început, pus chiar alături de Malthus (*Malthus și prostituția*, de pildă, în *Munca* din 1891), Schopenhauer va fi receptat complet diferit mai tîrziu, cartea sa devenind unul dintre punctele esențiale de referință ale criticului care vizează erotica eminesciană, ale psihologului și moralistului, dar și ale romancierului care „împrumută" idei și sintagme („glasul și geniul speciei") din *Metafizica amorului*. Iată, de exemplu, concepția asupra „amorului bestial", în opoziție cu cel „intelectual", rămîne tributară unei idei a lui Schopenhauer : „Subsemnatul are o mică teorie a sa. Cea mai mare parte din amoruri, 90 la sută, sînt amoruri bestiale. Ei bine, într-un amor bestial, bărbatului îi place ceea ce e esențial femeiesc, delicateța, moliciunea ; iar femeiei, ceea ce e esențial bărbătesc, *forța*. Schopenhauer își întemeiază întreaga sa *Metafizică a amorului* pe această idee..." (vol. VI, p. 178) ; ideea lui Schopenhauer devine una dintre componentele principale ale „micii teorii" a lui Ibrăileanu. Mai mult, articole întregi, precum *Căsătoria* sau *Misoghinismul*, amintite mai înainte, sînt confruntări cu ideile lui Schopenhauer din *Metafizica amorului* ; interesantă este aici paralela pe care o face Ibrăileanu între concepția filosofului și aceea a unui romancier, des pomenit de critic, Paul Bourget : analizînd în detaliu ideile celor doi asupra raporturilor erotice dintre oameni, observînd ceea ce spune „filosofia" și „romanul" despre valoarea socială a erosului, criticul — psiholog și sociolog — conturează o concepție proprie care o prefigurează pe aceea a romancierului din *Adela*.

Preeminența acestei *concepții* asupra *„inspirației"* face din romanul lui Ibrăileanu un text îndelung *elaborat*, pregătit, trecut prin filtrele succesive ale psihologului, sociologului, moralistului și criticului ; vorbind într-o prelegere despre proza lui Eminescu, criticul observă că *„romanul este un fel de studiu, are ceva științific în el,* are sociologie, cuprinde diferite cunoștințe ale autorului, romancierii fac anchetă, studiază mediul" (vol. VII, p. 78) ; așadar, „romanul are o temă ; este un fel de studiu și de aceea putem vorbi despre romanul psihologic, romanul social..." ; *Adela* este un asemenea

„studiu“ care cuprinde psihologie, sociologie și morală, pe care criticul le organizează într-un adevărat sistem : înainte de a fi devenit romancier, psihologul literar a fost, mai întîi, critic.

Iar criticul abordează operele literare cu instrumentele psihologului și sociologului ; din această perspectivă, articolul *Complectări* din *Viața românească* (1925) este deosebit de revelatoriu întrucît el precizează concepția lui Ibrăileanu asupra relațiilor erotice dintr-o anume epocă, în care se înscrie și timpul narațiunii din *Adela,* făcînd cîteva disocieri care pot explica dezvoltările pe această temă, ale discursului critic dar și cele ale textului romanesc : *„în fiecare epocă există și un mod de a iubi* și de a prețui femeia. Cred că și módele, deși inventate de croitorii din Paris și cocotele de la Nisa, arată și ele pe toate străzile concepția amorului masculin dintr-o vreme, pentru că croitorii și cocotele sînt numai niște seismografe senzibile la felul de a simți al bărbaților. Compară rochia care acopere totul, misterios, din vremurile de altădată, cu rochia de azi, care descopere cît poate, desființînd la maximum permis misterul. Moda de altădată putea ajuta pe femei să inspire amorul poetic ; moda actuală, sumară și realistă, o poate ajuta să inspire instinctul ; cu moda de azi, amorul nu mai poate fi acel complex sufletesc, în care instinctul rămîne inconștient. Bărbatul de azi, lucid și realist, el cere aceasta. Firește că și femeia s-a schimbat, așa încît, dacă corespunde bărbatului, nu e o chestie de pură conformare, ci și de coincidențe. Domnișoara din vremea romantismului, și cea din mahala, și cea din societate, aprecia pe tînărul timid, respectuos, poetic. Cea de azi ni se zice că preferă pe tînărul robust, întreprid și expeditiv. Acest ultim fenomen e un fenomen de influență a mediului (postbelic) și de selecție. Selecție care caracterizează, și ea, o epocă“ (vol. I, p. 369).

În studiul celor două mode — de *azi* și de *altădată* —, Ibrăileanu proiectează două tipuri diferite de sensibilitate ; lui „altădată“ îi corespunde „amorul poetic“, *erosul romantic*, iar lui „azi“ i se atribuie „instinctul“, *erosul „realist“* ; pe traiectul care se stabilește între cele două tipuri de sensibilitate se consumă acea „revoluțiune în moravuri“ care înseamnă, în primul rînd, o altă concepție asupra raporturilor erotice : „selectate“ de medii sociale diferite, cele două sensibilități se dispun conflictual, „contaminînd“ și spațiul litera-

turii : romanul lui Lovinescu și proza lui Ibrăileanu pot fi considerate niște „seismografe“ ale acestei „revoluțiuni în moravuri“ care s-a petrecut la noi în primele decenii ale secolului.

Privit din perspectiva acestor disocieri, romanul lui Ibrăileanu apare ca un aliaj al celor două tipuri de sensibilitate, „întîmplarea“ de la Bălțătești a avut loc în „iulie-august 189...“, Adela se îmbracă după moda timpului, cu rochii care „acopere totul, misterios“, arătînd chiar un „exces de pudoare“, și, în același timp, personajul romanului este „lucid“, „realist“, conducînd cu abilitate „predispoziția“ erotică a partenerului său spre „interesul“ erotic : „amorul“ din *Adela* este „amorul poetic“, romantic, „intoxicat“ de romantism. Tot așa, Emil Codrescu, intelectualul romantic, „idealist în aspirații“ — cum spune moralistul —, agitat de spaima sfîrșitului și de acel sentiment al scurgerii inexorabile a timpului, se lasă prins în jocul erotic de la Bălțătești cu „realism, indiscreție și preciziune“ ; Emil Codrescu este un romantic cu suflet „modern“ pentru că, iată, „modernii au sufletul zbuciumat, ori chiar complicat și nervii încărcați de senzații“ (vol. III, p. 68), observă criticul în articolul *La jubileul d-lui Iacob Negruzzi* din *Scriitori români și străini :* în *Adela* cele două mode, sensibilități și epoci diferite se întîlnesc într-o structură unitară care exprimă ceea ce s-ar putea numi *erosul romantic intoxicat de romantism.*

Latura romantică a texturii din roman a acestei sensibilități se conturează în observațiile criticului asupra eroticii eminesciene ; în cursul *Epoca Eminescu* se află perspectiva romantică asupra sentimentului erotic de la care pleacă „intriga“ *Adelei.* Mai întîi, criticul explică opțiunea prozatorului : iubirea *„e sentimentul care formează baza romanelor“* (vol. IX, p. 335 și urm.). Și aceasta pentru că „e foarte important pentru om și foarte complicat. S-a scris despre iubire mult, din antichitate și până azi. S-au încercat toți filozofii să dea definiția iubirii, foarte interesant de cetit acele lucruri, încă nimeni n-a putut să-i facă analiza adevărată. Dar, în sfîrșit, și din cunoștințele noastre proprii, și din ce am cetit, știm că în iubire se ascunde mai întîi sentimentul fiziologic, apoi vanitatea, care joacă un mare rol, mîndria că a capturat o ființă, apoi simțul de proprietate, care e așa de puternic sădit în om, apoi oroarea de singurătate. Omul se teme de singurătatea mo-

rală şi, fiindcă e foarte greu să iasă cineva din înveliş, din turnul de fildeş, în care stă fiecare om, apoi se pare că în iubire ar fi o comuniune sufletească".

Recunoaştem aici atît structura complexului afectiv al lui Emil Codrescu (sentimentul fiziologic, vanitatea, simţul de proprietate), cît şi mobilul acestuia; prin iubire („comuniune sufletească"), Emil Codrescu încearcă să iasă din singurătatea sa morală. Erosul presupune o mare capacitate de iluzionare: „Omul, care iubeşte, creează iluzii despre fiinţa pe care o iubeşte şi, cum ar spune Schopenhauer, e poetic, fiindcă în el vorbeşte interesul speciei, e sentimentul prin care omul se pune în legătură cu ceva mai mare decît dînsul". Ca şi în cazul poetului analizat, personajul romanesc este posesorul unei enorme capacităţi de iluzionare care înseamnă, pe de o parte, „unicizare", idealizare, *mitizare* a obiectului pasiunii („Cînd o iubea, se iluziona, i se părea că e o fiinţă unică, fiindcă asupra fiinţei iubite arunca el un văl albastru" — „vălul albastru" apare şi în textul romanului) şi, totodată, *realism*, pentru că Emil Codrescu îşi observă cu luciditate propria-i pasiune căreia îi descoperă o „logică"; acest semn al egalităţii dintre *pasiune* şi *realism*, pe care îl pune criticul în cazul eroticii eminesciene („Cu cît sînt mai pasionate, cu atît poeziile sînt mai realiste"), va guverna trăirile personajului din roman. Şi relaţia sentiment-peisaj este definită în acest curs: „La Eminescu totdeauna iubirea e întreţesută cu natura. Întotdeauna scenele de iubire se profilează pe un peisaj sau amintirile lui sînt legate cu natura"; *spaţiul-femeie* din roman este ipostaza cea mai revelatoare a acestei „ţesături" în care se cuprind iubirea şi natura.

Raportul dintre *imaginea ideală* şi aceea *materială*, dintre „icoană" şi „copia" sa din realitate, este descoperit prin intermediul discursului critic: „pe lîngă această veşnică aspiraţie către iubirea ideală, în poeziile sale (ale lui Eminescu — n.n.), în efuziunile sale după o iubită, pe care o aşteaptă veşnic, trebuie să ne închipuim dorinţa lui către o înfrăţire sufletească cu cineva"; criticul adaugă aici o „închipuire", substituind concepţia proprie a erosului aceleia din textul poetului: acest efort de „materializare" a unei imagini ideale nu este atît al lui Eminescu, cît al lui Emil Codrescu, cel care caută în Adela o re-prezentare a „icoanei" mamei. Aceasta este a doua „faţă" a iluzionării personajului romanesc, pe care criticul, şi altădată,

o urmărește cu aceeași consecvență ; vorbind, de pildă, despre Demostene Botez, în *Scriitori români și străini*, observă că poezia adevărată este „jocul cu imagini, cu ritmuri, cu rime, iluzionarea sinceră, *credința* în imaginile create“ (vol. III, p. 135) : jocul imaginilor — ideală și materială — guvernează destinul romanesc al lui Emil Codrescu. Revenind la prototipul eminescian, criticul adaugă încă un element structurii propriului personaj ; pentru acesta, ca și pentru „cazul“ studiat în curs, „sforțarea de a ieși din eul său propriu e imposibilă“ (vol. IX, p. 300) ; afirmația criticului prefigurează deznodămîntul romanului : Emil Codrescu nu-și poate părăsi „turnul de fildeș“. Și aceasta întrucît, pentru critic și romancier, ceea ce contează este *„partea curat psihică a iubirii“* ; iată un text aparținînd criticului *(Opera literară a d-lui Vlahuță)* în care se află proiectul prozatorului : „Închipuiți-vă o femeie stînd cu capul în palme și visînd, cuprinsă de adorație, la iubitul ei. Complexitatea sentimentelor nu se arată în afară prin nimic. A o gîci, a o analiza, a o reda — aceasta ar fi psihologia sentimentelor“ (vol. II, p. 121) ; atît autorul cît și personajul din *Adela* încearcă să „ghicească“ această „psihologie a sentimentelor“ ; pentru autor, „cazurile“ sînt eroii săi, iar pentru Emil Codrescu, Adela și Jeny Timotin reprezintă „obiectele“ studiului psihologic : amîndoi încearcă că „exprime inexprimatul“, să facă să vorbească adică tăcerile echivoce ale Adelei.

„Eroul liric“ eminescian îi oferă criticului o textură interioară pe care romancierul o va prelua și „prelucra“ în *Adela* ; Eminescu, ca și prototipul său romanesc, este un tip psihologic „foarte cunoscut“ care se caracterizează „prin cîteva însușiri : suprasensibilitate, adică sensibilitate exagerată, spirit de autoanaliză, un om care își analizează în fiecare moment sentimentele sale, și e lipsit de puterea de a reacționa“ (vol. IX, p. 350 și urm.) ; toate aceste elemente ale psihologiei eminesciene vor caracteriza și personajul romanesc : aceeași *suprasensibilitate*, același *spirit de autoanaliză*, aceeași *lipsă a puterii de a reacționa* care provoacă *„oroarea de acțiune“*. Tipul feminin, pentru care acest complex psihologic este *a priori* sensibil, rămîne și el același : „În natura lucrurilor femeia nu e agresivă. Între bărbat și femeie e un contrast, o spune Schopenhauer. Și bărbatului — în adevăr elementul ființei lui e agresiunea — îi place delicatețea, rezerva — bărbatului adevărat. Însă sentimentalii, a căror energie sufletească e slabă,



sînt timizi, le place femeia agresivă, e la ei un fel de masochism sufletesc“. Criticul prefigurează aici raporturile inversate față de „norma“ psihologică și socială („natura lucrurilor“), pe temeiul cărora se va dezvolta jocul erotic de la Bălțătești dintre „*femininul*“ Emil Codrescu și „*virila*“ Adela ; „masculinitatea“ personajului feminin este o *creație* a lui Emil Codrescu, mai exact, a lipsei sale de energie și a acelui „masochism sufletesc“ ; contrastul din realitate nu este totuna cu cel din roman : Emil Codrescu și Adela se înscriu într-o tipologie, comună prozei lovinesciene și aceleia a lui Ibrăileanu, raporturile „de putere“ dintre personaje depășind „norma“ socială pentru a constitui „excepția“ romanescă.

Efortul creativității, care marchează evoluția personajului din *Adela,* își dezvăluie dimensiunile mai întîi criticului : Eminescu „alege din imaginile realității elementele care convin sentimentului său și, idealizîndu-le, le combină liber în vederea textului adecvat muzicii sale din suflet“ (vol. III, p. 369) ; *spațiul-femeie,* pe care îl va construi sensibilitatea lui Emil Codrescu, este unul *concret,* pentru că imaginile sale sînt preluate, alese, din realitate, dar în același timp, acest tărîm al amorului este *ideal,* pentru că el nu oferă *certitudinea* realizării gestului, ci doar o *irealitate* provocatoare a dorinței mereu neîmplinite : Emil Codrescu transferă elemente din spațiul intim al Adelei — intangibil „în realitate“ — în zona accesibilității sale senzoriale, atingînd „în idealitate“ lucrurile care o înconjoară pe Adela. Personajul romanului parcurge distanța dintre „cristalizare“ și „finalizare“ erotică prin intermediul acestei combinații *simbolice* de imagini aparținînd realității ; oricare gest, cuvînt, lucru, ori durată a tăcerii partenerei sale, capătă în acest spațiu „idealizat“ maximum de concretețe, agitînd sensibilitatea lui Emil Codrescu : faptul a fost și el observat de criticul care analizează tipul psihologic eminescian : „La minimum de «realism», el își exprimă emotivitatea printr-o combinație simbolică de imagini, și nu prin imagini din chiar domeniul faptelor legate, în experiența-i proprie, cu sentimentul dat“ ; la acest „minimum de realism“, pe care i-l oferă Adela, Emil Codrescu răspunde cu un „maximum de idealism“ : „nimicul“ din realitate reprezintă „totul“ din idealitate. Personajul *Adelei* repetă astfel însuși *actul creației poetice* care „arată mai bine decît orice cît e de complex sufletul omenesc și ce rol are inconștientul în viața sufletească“ ; resortul esen-



țial al creației poetice, observat nu numai la Eminescu, dar și la Coșbuc, de pildă *(ibid.*, p. 89), constă în această manifestare a „pasivului" inconștientului care se substituie „activului" conștiinței prin mijlocirea unui „aparat psihic" sensibilizat.

Trecerea trăirii erotice din realitate în idealitate presupune, în roman, constituirea acelui *spațiu-femeie* amintit care se naște din *fetișizarea* realității ; înainte de a deveni un factor al evoluției epice, „fetișismul" este un element al eroticii eminesciene : „Cînd o iubea, ea era un exemplar unic, făcea parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina, Este definiția supremei iluzii de care e amețit bărbatul cînd iubește cu fetișism" (vol. IX, p. 84). Această analiză a „funcționalității" fetișismului în cadrul erosului eminescian, pe care o intreprinde criticul în cursul *Epoca Eminescu*, reluînd-o ulterior în alte articole (de exemplu, *Edițiile lui Eminescu. „Geniu pustiu"*, în *Viața românească*, 1922), a fost precedată de o cu totul altă concepție, ilustrată de studiul asupra volumului *Intim* al lui Traian Demetrescu; ceea ce afirmă criticul la curs în 1913 sau în articolul din 1922 capătă sensul reevaluării unei realități a textului și, implicit, a sensibilității celui care l-a produs.

În *Evenimentul literar* din 1894, Ibrăileanu făcea o critică aspră, din perspectiva „psihologiei de clasă", a fetișismului sentimentului erotic din scrierea lui Traian Demetrescu : „Apoi luna, florile, pădurile, stelele, rîurile, păsările au pentru d. Demetrescu un *folos* deosebit, *special*. Acestea sînt *voluptuoase*, samănă cu ochi, cu sînuri, buze, surîsuri, mîini, picioare și alte părți ale femeii, îi amintesc femeile *«iubite în eternitatea* (!) cîtorva nopți» (p. 149), *«noaptea femeile fiind mai frumoase»* (p. 204)... Aceasta e o boală foarte serioasă : sînt oameni cari, la vederea unui călcîi, a unui părete alb și altor obiecte însuflețite și neînsuflețite, simt «fiori voluptuoși» și chiar ajung să facă... ceea ce fac băieții închiși în institute (vezi Ch. Vibert, *Précis de Médicine Légale*, p. 341 și 342). Tot pe aceste pagine, Vibert citează între cei ce suferă de «aberațiunile cele mai curioase ale simțului genital» și pe aceia care simt «un farmec înfiorător la apropierea unei femei» (vezi *Intim*, p. 83)..." (vol. X, p. 109—110) ; fetișismul este interpretat de tînărul publicist ca pe unul dintre efectele erosului de esență maladivă ; cum s-a văzut, criticul are o altă concepție,

iar romancierul își va privi cu înțelegere și simpatie personajul căruia îi dă „fiori voluptuoși" batista, pelerina, voalul, galoșii, mănușile, parfumul, florile — tot ceea ce a fost atins de Adela, pe care o iubește, iată, în „eternitatea cîtorva nopți" ; între timp, a avut loc „revoluțiunea în moravuri" care a schimbat radical perspectiva asupra erosului atît în planul relațiilor sociale și umane, cît și în literatură : Emil Codrescu se află încă mai mult decît eroul din *Intim* sub acțiunea devastatoare a forței de impact a tărîmului iubirii, ipostaza fetișizată a spațiului realității.

Iar dacă prezentul este totuna cu idealitatea, trecutul este „*singura realitate*" ; încă o dată prototipul psihologic eminescian conturează tipul romanesc : „Singurul real e trecutul, prezentul nu există în realitate, filozoficește. Prezentul nu e destul de real, fiindcă trăim într-însul, nu e definitiv. Viitorul nu există pentru noi. Cel mult poate să fie o înjghebare a minții noastre, foarte nelămurită. Trecutul e ceva isprăvit, e ceva imobil, foarte real și foarte concret. Trecutul e singura realitate" (vol. IX, p. 364) ; rațiunea de a fi a personajului din *Adela* este trecutul pentru că idealitatea devine realitate numai după ce se va fi consumat în durata trăirii, depunîndu-se apoi în etajele cronologice bine structurate ale memoriei ; deznodămîntul însuși al romanului este explicat în aceste rînduri ale criticului : Emil Codrescu are nevoie de prezentul idealității pentru a putea trăi în realitatea trecutului.

Nu doar psihologia personajului este definită în discursul critic, ci și aceea a *scriitorului* Emil Codrescu, autorul jurnalului din fragmentele căruia se naște romanul : „Ce înseamnă un scriitor clasic ? Un echilibrat, un obiectiv, un mulțămit cu prezentul etc. Un romantic ? Un dezechilibrat (predominarea sensibilității și a imaginației), un subiectiv, un nemulțumit cu realitatea și care-și caută refugiu în trecut ori în fantezie. Un naturalist ?... Mai greu de definit. Să zicem : un dezechilibrat (predominarea imaginației), un obiectiv, un mizantrop ori un progresist etc" (vol. II, p. 16) ; scriitorul Emil Codrescu are toate atributele tipului romantic (predominarea sensibilității și imaginației, subiectivismul, nemulțumirea, căutarea refugiului în trecut și în fantezie), două aparținînd celui naturalist (predominarea imaginației, mizantropia) și altele încă pe care i le-a conferit „revoluțiunea în moravuri" (realism, indiscreție, preciziune, efortul de a „materializa" idealitatea erosu-

lui etc) : Emil Codrescu este un intelectual romantic cu „suflet" și concepții moderne care își „zugrăvește" viața pe care urmează să o trăiască : jurnalul său este expresia condiției de totdeauna a scriitorului adevărat care creează pentru a exista.

Personajul feminin al romanului este modelat și el de intervențiile criticului, dintre care, două rețin atenția în mod deosebit : cursul *Epoca Eminescu* și studiul *Creație și analiză*. Observațiile criticului converg spre definirea „*agresivității feminine*" al cărei prototip eminescian este Cezara : „Cezara e o femeie agresivă. În Eminescu găsim idealizată și cîntată femeia agresivă, femeia aceea care face ea primul pas, iar nu bărbatul" (vol. IX, p. 349 și urm.) ; în roman, raportul rămîne același : Adela este personajul „activ", iar Emil Codrescu — cel „pasiv", între cei doi protagoniști stabilindu-se raporturi „de putere" inversate față de „norma" psihologică și socială. Pentru a sprijini ideea acestei „agresivități" feminine, care se manifestă în prezența „feminității" celui „orbit" de pasiunea erotică, a celui lipsit de „forța de a acționa", criticul încearcă să contureze o tipologie a femeii „masculine" în literatura vremii ; alături de *Cezara*, el așează, în această ordine de idei, *Sărmanul Dionis, Păcat* de Caragiale, *Din durerile lumii* și *Dan* de Vlahuță ; parcurgînd spațiul literaturii, Ibrăileanu vizează descoperirea unei „norme" noi a raporturilor dintre personaje care, dincolo de realitate și împotriva ei, reprezintă aici, în literatură, „naturalul", „ordinea lucrurilor" : „e foarte natural ca timizii să viseze femeia agresivă și să facă teorii femeii agresive, fiindcă, dacă femeia n-ar fi agresivă, iubirea n-ar putea exista, contrast schopenhauerian în vederea perpetuării speței" ; încă o dată este convocată *Metafizica amorului* a lui Schopenhauer la acest „județ" al criticii cu perspectiva romancierului : „inițiativa" Adelei în jocul erotic de la Bălțătești se dezvăluie astfel sub semnul „geniului speciei", al amorului care trebuie să treacă mai întîi prin „purgatoriul" iubirii. Femeile din textele lui Eminescu și Vlahuță, analizate de critic, sînt, ca și Adela, „conștiente de puterea lor" ; această „conștientizare" a rolului pe care urmează să-l joace la Bălțătești, face din Adela „strategul" romanului : ea știe că „jocurile" au fost făcute dinainte de sensibilitatea partenerului său a cărui timiditate și „oroare de acțiune" *își creează* termenul de raportare. Altfel spus, „agresivitatea" femeii este o plăsmuire a „feminității" personajului masculin ; Emil Codrescu, întocmai ca și „ca-

zurile" criticului, o „zugrăvește" pe Adela „așa cum vrea el să fie" : Pygmalion a pus în Galateea tot ceea ce lipsește propriei sale texturi interioare, efortul său fiind acela de a constitui u-nicul, „totul" ideal din fragmentele pe care i le pot oferi „părți-le" : Emil Codrescu creează pe „Unul" din „Doi", proiectînd „ne-gativul" ființei sale în imaginea celuilalt. Criticul consideră a-gresivitatea, feminină „interesantă pentru că o putem pune în legătură cu psihologia lor (a poeților amintiți — n.n.) de ti-mizi, de intelectuali, de analiști" : agresivitatea și acel „mister al plasticei feminine", care „ajută și exasperează amorul" (vol. V, p. 249), constituie două dintre principalele elemente din recuzita „strategului" Adela în mîinile căreia se află toate firele „in-trigii" romanului.

Observațiile făcute în cursul *Epoca Eminescu* sînt sinte-tizate în studiul *Creație și analiză ;* Ibrăileanu definește aici o *tipologie literară a femeii agresive,* marcînd la modul expli-cit relația dintre psihologia creatorului și textura personajului creat : „Ați observat că în literatura epocei 1880—1900, a «proletarilor intelectuali», toate fetele eroine, oricît de ange-lice, sînt agresive, fac ele primul pas către bărbat ? Maria din *Sărmanul Dionis,* Cezara din *Cezara,* Margareta din *Din dureri-le lumii,* chiar și Ana din *Dan,* Elena din *Iubita* lui Traian De-metrescu etc., și pînă și doamna din înalta societate din *Păcat ?* Și mi se pare că și în Delavrancea e această situație, tot cu o ființă angelică. Acești scriitori «proletari intelectuali» erau oa-meni solitari, timizi : apoi idealizau fetele de boier (toate eroi-nele mai sus-amintite sînt aristocrate), și din cauză că aceste fete sînt mai distinse, și din cauza simpatiei acestor intelectuali, ieșiți din clase de jos dar vechi, pentru vechea boierime. A-ceastă timiditate firească solitarului și gînditorului, cu atît mai exasperată, cu cît «obiectul flăcărilor» era, prin situația lui, mai inaccesibil, i-a făcut pe acești intelectuali să idealizeze fata agresivă, care să-i scutească pe ei de strategia agresivă mascu-lină" (vol. III, p. 233—234).

Fără a se dezvolta, în esență, pe temeiul acelor cauze „sociale", pe care criticul le identifică în cazul „proletarilor intelectuali" care „idealizau fetele de boier" (deși, pare că în „episodul Vorniceni" prozatorul a intenționat acest lucru), intriga *Adelei* se organizează în jurul acestui raport tensional dintre agresivitatea personajului feminin și feminitatea celui masculin ; Adela se înscrie astfel în tipologia conturată de cri-

tic, unde, lîngă numele amintite, trebuie să mai adăugăm pe Mab, Lulù, Rosina Strahl, Diana, Silvia, Mili, Sidonia din romanele lovinesciene : tipul feminin „agresiv" este specific romanului „erotic" care s-a scris în ultimii ani ai secolului trecut și în primele decenii ale acestuia, literatura marcînd prin aceasta cele ce s-au petrecut „în viață" : „revoluțiunea în moravuri", cu trecerea de la erosul romantic la cel „realist" și noua concepție asupra raporturilor erotice, care guvernează planul relațiilor umane și sociale, *se vede* în textura interioară a unui spațiu literar care, ca totdeauna, se vădește a fi „contaminat" de realitate.

Iar esența acestei „revoluțiuni în moravuri" este căutată de criticul — sociolog și psiholog — în mentalitatea specifică unei anume epoci, cu un anume grad de civilizație ; raportul inversat față de „norma" erosului romantic este explicat prin însăși evoluția aceste mentalități : „*duelul*" de la Bălțătești este pus astfel în relație directă cu configurația texturii raporturilor umane și sociale ale timpului narațiunii : „În coliziunile dintre amanți, bărbatul, ființa biologică agresivă și social dominantă, care nu a avut niciodată nevoie și nici destulă posibilitate să ascundă (asediatul e veșnic după ziduri ; asediatorul e nevoit adesea să atace în cîmp deschis subt privirile asediatului ascuns) se dă îndată și mereu pe față, își face adesea chiar o plăcere, ba și o *datorie* de onorabilitate (la intelectuali : și o datorie de veracitate) de a-și deșerta tot sufletul, dar femeia tace, ori spune altceva decît ceea ce gîndește și simte. În societățile foarte civilizate, cînd de fapt și femeia și bărbatul au aproape aceleași drepturi, cînd deci cel puțin superioritatea socială nu mai există, această «exteriorizare» a bărbatului este o dezarmare și mai primejdioasă pentru el. Dacă mai adăugăm faptul cunoscut (a cărui explicație nu e locul s-o căutăm aci) că o femeie adevărată privește în sufletul unui bărbat ca într-o vitrină, pe cînd bărbatul e lipsit, față de ea, de acest talent, vom înțelege și mai bine inferioritatea, din acest punct de vedere, a bărbatului, și *deci* prețul femeii enigmatice" (vol. III, p. 215) ; „duelul" dintre cei doi protagoniști ai romanului se conturează în aceste rînduri din des amintitul studiu *Creație și analiză ;* la Bălțătești, cititorul este pus în fața confruntării dintre tăcerile enigmatice", echivoce, ale Adelei și nevoia lui Emil Codrescu de a explica totul, de a realiza acel „lanț al cauzalității", formă de manifestare a dorinței *ordinii* rațiunii în *dezordinea* pasiunii.

Tăcerea este o „armă" a Adelei și, în același timp, obiectivul care îl atrage irezistibil pe Emil Codrescu ; faptul a fost observat de critic și altădată („în duelul dintre sexul feminin și cel bărbătesc, arma femeii este tăcerea, care este un mister" — vol. VII, p. 81), constituind una dintre principalele teme ale articolelor sale care privesc raporturile erotice dintre oameni sau dintre reprezentanții lor în literatură : acest „duel dintre sexe" înseamnă „feminitatea puternică, întotdeauna în luptă cu masculul. Sensibilitate la, să-i zicem, eternul masculin, cochetărie defensivă provocantă față de agresor, în sfîrșit, o întreagă politică și diplomație cu adversarul, plină de suspiciuni, ca orice politică de acest fel" (vol. III, p. 296). Mai mult încă, în cazul eroticii eminesciene, criticul observă că „duelul" este „între inteligență și sentiment" (vol. IX, p. 294) ; erosul devine astfel o *competiție* dintre două naturi umane cu psihologii diferite care evoluează însă într-un *cadru social* ce explică prin „civilizația" sa „duelul dintre sexe". Romanul care se scrie la Bălțătești este istoria acestei „lupte" ai cărei protagoniști și-au împărțit dinainte rolurile : *tăcerea* și *inteligența* agresivului „strateg" Adela sînt „arme ofensive" care tranșează de partea lor conflictul cu *nevoia de expresie* și *sentimentul* lui Emil Codrescu : în *Adela*, Ibrăileanu scrie romanul acestui „duel" care exprimă cel mai exact traiectul urmat de acea „revoluțiune în moravuri" pe care a produs-o „civilizația" acestui secol.

Analizînd texte epice din literatura noastră sau din cea universală, criticul mărturisește, nu o dată, anumite preferințe prin care se conturează, în fapt, pe sine ca romancier ; la Sadoveanu remarcă, de pildă, „viziunea gesturilor, prin care personagiile își vădesc mișcările sufletului lor" (vol. III, p. 11) ; nu altceva se poate spune despre autorul *Adelei* care a învățat atît de bine lecția „maestrului" Charcot : *„La peau, le cerveau, les nerfs* — zice Charcot, maestrul nostru al tuturora — *tout ça va ensemble" :* în fiecare amănunt din preajma Adelei și în fiecare gest al său, Emil Codrescu caută „mișcarea sufletului" cu ochii „îndrăgostitului" dar și cu cei ai „doctorului", amator de „experimente psihologice". Tot așa, înainte de a se fi exprimat prozatorul, criticul a insistat în cîteva rînduri asupra unor texte epice a căror intrigă se organizează pe dimensiunile unei relații erotice între personaje de vîrste deosebite ; astfel, el surprinde la Duiliu Zamfirescu „problema inte-

resantă“ a „iubirii dintre ființe de vîrste prea disproporționate“ (*ibid.*, p. 105), pentru ca în articolul *Idealism,* scris în plină perioadă de gestație a romanului (*Adevărul literar și artistic,* 1925), să studieze propriul „caz“ romanesc în literatura altora : sînt convocate la această „dezbatere“ *pro domo* un roman „mai vechi“ al lui Edmond Jaloux, în care i se procură „unui septuagenar genial“ fericirea de a cuceri „o inimă distinsă și tînără“, *Docteur Pascal* al lui Zola, în care personajul masculin are cincizeci și nouă de ani, iar cel feminin — douăzeci și patru, precum și *O muză* aparținînd lui Duiliu Zamfirescu : ironic, criticul observă „idealismul transcendental al acestor autori, care aranjează, ori își aranjează o mică lume ideală în mijlocul acestei lumi de mizerii“ (vol. VI, p. 220). În *Adela*, *vîrsta* reprezintă reperul fundamental al intrigii și psihologiei personajului masculin ; „duelul“ de la Bălțătești se poartă, cu forțe inegale, între două vîrste erotice cu „obiective“ diferite : „idealizarea“ erosului romantic și „finalizarea“ celui „realist“. Vîrsta constituie, totodată, obsesia lui Emil Codrescu, intelectualul romantic pentru care rămîne încă definitoriu acel sentiment al scurgerii timpului și „spaima de moarte“ pe care o provoacă acesta ; trăirile sale capătă în text semnificația efortului ieșirii din vîrstă, a depășirii limitelor acesteia, a întoarcerii în trecut și a „uitării viitorului“.

Dacă pentru romancier vîrsta protagoniștilor constituie unul dintre resorturile construcției epice, pentru critic la fel de importantă este *vîrsta cititorului Adelei ;* din această perspectivă, esențială rămîne analiza pe care Ibrăileanu o face în *Note și impresii* romanului *Ana Karenina :* cele două vîrste ale cititorului, la care face apel criticul, sînt, nu întîmplător, cele ale personajelor din propriul roman, Ibrăileanu încercînd aici să descopere ce așteaptă un cititor de douăzeci de ani și același, la patruzeci, de la textul lui Tolstoi : „O operă literară e ceea ce vedem, sau, mai bine, ceea ce punem noi în ea. De aceea, pentru fiecare din noi aceleași pagini conțin altceva. Și cum nici noi nu sîntem necontenit aceiași, și cartea recitită după o bucată de vreme e alta. Incidente, observații, pasagii pe care nu le-am băgat în seamă altădată, fiindcă erau în sfera unor probleme ce nu ni le pusesem, acum le observăm și le găsim extrem de interesante. La douăzeci de ani, ne interesau mai mult «nebuniile» amorului lui Levin ; la patruzeci, mai mult dureroasa neînțelegere dintre Ana și Wronski. La do-



uăzeci de ani, apucăturile uşuratice ale lui Oblonski ni se păreau ridicole pentru vîrsta lui *înaintată;* la patruzeci, ele ni se par naturale, căci Stiva n-are decît treizeci şi cinci de ani! (...) Dar, pe lîngă această schimbare a punctului de vedere, mai e ceva pentru care o carte recitită e alta: capacitatea de a «percepe», cum zic psihologii, avînd o margine, la fiecare lectură descoperi lucruri nouă, rămase în umbră, învinse de altele, care la citirea anterioară nu încăpuseră în acel strîmt cerc al conştiinţei" (vol. II, p. 155—156).

Tot ce părea a fi numai a personajelor şi autorului lor este şi a cititorului, *punctul de vedere* al vîrstei acestuia marcînd decisiv calitatea, „performanţa" lecturii sale, autor, personaj şi cititor întîlnindu-se sub semnul acestui reper fundamental al existenţei şi al lecturii; psihologia vîrstei personajului nu poate fi înţeleasă — spune criticul — decît de psihologia unui cititor aflat biologic sau sufleteşte la vîrsta personajelor din textul citit, al cărui destin, iată, depinde de timpul şi vîrsta lecturii: modelîndu-şi romanul, criticul îşi „modelează" în aceeaşi măsură cititorul: discursul critic este modalitatea esenţială prin care textul romanesc însuşi declară felul în care *trebuie* citit.

Deşi mai puţin interesant din perspectiva prezenţei *Adelei, corpusul epistolar* format din scrisorile expediate de Ibrăileanu oferă cîteva date preliminare asupra raporturilor dintre autor şi personajul său romanesc, mai ales sub aspectul structurii lor afective[1]. Astfel, încă din anii tinereţii, Ibrăileanu mărturisea preeminenţa unui *fond melancolic* a cărui textură s-a format pe cale ereditară: „În mine este un fond melancolic atît de puternic, încît îmi striveşte liniştea. Orice oră, orice întîmplare din trecut, dealtfel chiar mizerabile, au atîta farmec pentru mine, încît amintirea lor mă face nenorocit. Plec dintr-un loc unde mă omoară urîtul şi dezgustul, şi îndată îmi pare rău după el, îndată îmi vin în cap atîtea tablouri, atîtea fapte din locul părăsit. Dar mă silesc ca prin dreapta judecată şi răceala cugetării să alung orice sentimentalism din mine. Ce n-aş da să fiu rece şi nepăsător ca un bolovan? Eu cunosc de unde

---

[1] Corespondenţa publicată de autorii ediţiei citate în vol. VI, (p. 281—427) şi vol. X, (p. 369—383) nu reprezintă, probabil, tot ceea ce *există* în bibliotecile publice sau particulare; este greu de crezut că Ibrăileanu, care a lucrat atît de îndelung şi minuţios pe textul romanului său, să nu fi făcut *în nici o scrisoare* vreo referinţă la acesta; mai mult,

îmi vin toate prin moştenire. Trupul de la tatăl meu. Intelectul şi o parte din temperament de la un frate al mamei, iar melancolia, plăcerea de a filosofa asupra oricărui lucru, de la bunică-mea despre mamă" (vol. VI, p. 281—282). Aceste mărturisiri, făcute lui Panait Muşoiu la 1890, preludează atît *Amintirile*, cît şi nucleul esenţial în jurul căruia se coagulează materialul afectiv al structurii interioare a lui Emil Codrescu; farmecul pe care îl exercită asupra fiinţei orice imagine a trecutului, sentimentalismul pe care îl presupune acest fond melancolic al adolescentului de nici douăzeci de ani, pesimismul de care se înconjoară şi un presentiment al sfîrşitului, agitînd sufletul tînărului căruia viaţa i se pare deja „scurtă", anunţă în termeni tulburător de precişi cîteva dintre componentele romantice ale structurii personajului din roman; 1890 este vîrsta prozelor, versurilor şi „notelor" din *Şcoala nouă (Amintiri, Vis, Otiliei, Aceleiaşi, Lor, Unui cunoscut, Ideal)*, dar elementele configuraţiei sale psihologice şi afective se transmit în *Amintiri din copilărie şi adolescenţă* şi apoi în *Adela* pe traiectul fluxului unei sensibilităţi care rămîne mereu aceeaşi: în *Amintiri*, Ibrăileanu va insista asupra „moştenirii" caracterului său, schiţată în această scrisoare, pentru ca în Emil Codrescu să-şi proiecteze propria-i afectivitate.

Din perspectiva relevării conturului acesteia, corespondenţa cu I. Al. Brătescu-Voineşti, din perioada 1906—1920, este deosebit de semnificativă; într-o scrisoare datată „7 august 1906", de pildă, Ibrăileanu mărturiseşte din nou „sentimentul de teroare" pe care i-l dă aşteptarea „morţii iminente": boala lui Ibrăileanu nu este atît a trupului, cît a psihicului: „Sufăr teribil de insomnie şi, ceea ce e mai stupid, neurastenia mea se manifestează mai ales printr-o îngreuiare penibilă a

---

citind scrisorile primite de Ibrăileanu, se vede limpede că multe dintre acestea erau nişte răspunsuri la episole expediate de autorul *Adelei*, care nu se află însă în ediţia de opere complete. Principalul motiv al acestei absenţe este, cu certitudine, refuzul unora de *a ne restitui* asemenea documente de care se interesează atît istoria literară, cît şi critica; situaţia corpusului epistolar al lui Ibrăileanu nu este, din nefericire, unică, faptul putînd fi remarcat, deşi nu la aceeaşi dimensiune, şi în cazul lui E. Lovinescu; avînd în vedere importanţa acestor documente pentru exegeza operei clasicilor sau modernilor, pentru întregirea imaginii unui context şi climat cultural, ca şi pentru profilul însuşi al personalităţii în cauză, mi se pare că a le restitui posterităţii este o *datorie cetăţenească*: cu atît mai mult rămîne greu de înţeles poziţia acelora care refuză să o împlinească.

C-da 5552 coala 14

respirației, cînd sînt prea obosit. Numai cine a simțit acest lucru mă poate înțelege, poate înțelege sentimentul de teroare ce-l are un om căruia îi încetează această funcțiune. E o frică vagă, dar teribilă, și o așteptare a morții iminente. Sînt un om care rezist la orice, afară de această stare“ *(ibid.*, p. 308) ; *starea psihică* este aici un efect al unei *stări fizice* : în roman se transmite doar starea psihică, marcată de „frica teribilă“ a „morții iminente“, pusă acolo pe seama *vîrstei* personajului : la patruzeci de ani, Emil Codrescu caută trăirea de la douăzeci pentru a scăpa de „semnalul“ avertizor al „trîmbițelor morții“.

Mai mult încă, în scrisoarea amintită se află *un text* din roman : *„L'homme ivre d'une ombre qui passe/Porte toujours le châtiment/D'avoir voulu changer de place...*, zice Baudelaire — și adesea am suferit această pedeapsă de a fi voit să mă folosesc și eu de plăcerile vieții“. „Vina“ autorului, mărturisită în „aceste rînduri întristătoare și, poate, *prea intime*“, este și „vina“ personajului romanesc, „pedepsit“ la Bălțătești pentru faptul de a fi voit să se folosească de „plăcerile vieții“ ; fapt semnificativ, în secvența de deschidere a romanului, reapar versurile lui Baudelaire, acolo cu aceeași „funcție“ în ordinea precizării structurii afective a protagonistului și, în același timp cu o alta, epică : „vina“ lui Emil Codrescu, a cărei *expresie* o poartă în „biblioteca estivală“ — spațiul cultural însoțitor —, anunță deznodămîntul, „pedeapsa“ din finalul romanului.

Alte cîteva scrisori, trimise aceluiași destinatar, conțin mărturisiri la fel de importante pentru orizontul pe care îl deschid asupra raporturilor dintre autorul și personajul *Adelei ;* astfel, în epistola din 20 iulie 1911, Ibrăileanu își definește „jena față cu publicul de care mă desparte o prăpastie“ ca pe un sentiment „datorit probabil amorului propriu, timidității, autoanalizei și nesociabilității mele“ *(ibid.*, p. 332) : teama de ridicol, „jena“ față de „publicul“ de pe promenada Bălțăteștilor, efect al amorului propriu, timidității, autoanalizei în exces, nesociabilității și „predispoziției naturale spre mizantropie“ *(ibid.*, p. 338) sînt, toate, componente ale structurii personajului din roman.

Dacă pînă aici scrisorile vorbesc despre o probabilă, deocamdată, *identitate afectivă*, a celor doi — autor și personaj —, scrisoarea trimisă lui Brătescu-Voinești în februarie 1912 conturează unul dintre elementele esențiale ale *construcției nara-*

tive din *Adela*: „Ce e în natură nu putem ști. Nu știm faimosul *numen*. Știm fenomenele, *traducerea* numenului. Rămîne că există *ceva*, o cauză a senzațiilor noastre, *materia*. Dar și acel *ceva* — un lucru rezistent, să zicem, greu, ceea ce ciocnește simțurile noastre — oare avem noi dreptul să zicem că există? Că există ceva? Să vedem: senzațiile noastre de văz, auz, miros etc. sînt produse de ceva material. Dar «ceva material», extern nouă, ni e dat tot de o senzație: *senzația musculară* (...) Ce-mi pasă mie dacă nu văd *numenul*, ci *fenomenul*? Tratez cu fenomenul, cum utilizez biletele de bancă (cînd le am!), fără să văd aurul din beciurile Băncii, care-s *numenul*... Și chiar dacă n-ar exista numen, dacă *totul* ar fi o creație a mea — încă, ce-mi pasă! (...) Căci adevărul, fiind un concept al minții noastre, un produs al facultății noastre de a cugeta — singurul adevăr omenesc, *lumesc*, e al nostru!" (*ibid.*, p. 341—342).

Pe temeiul acestui raport dintre *numen* și *fenomen* evoluează Emil Codrescu în textul romanului; intelectualul romantic, al cărui destin este „vegheat" de *imaginea ideală* a unei „fete frumoase" („icoană" a mamei), parcurge experiența de la Bălțătești însoțit, atras irezistibil, de *imaginea materială*, „copia" celei ideale, „adevărul *lumesc*" al *conceptului* de adevăr; pentru personajul romanului, Adela este „fenomenul", re-prezentare a „numenului", a cărui prezență este resimțită prin intermediul unui „aparat" senzorial sensibilizat în care „senzația musculară" este mecanismul principal: „Spiritul îmi era angajat în întregime în duritatea elastică și caldă a brațului ei rotund, care o realiza întreagă", spune personajul romanului, ilustrînd „epic" ceea ce autorul a încercat mai înainte să definească „științific": *Adela* este istoria tentativei de a substitui *absenței* „numenului" (imaginii ideale) *prezența* „fenomenului" (imaginea materială).

Și scrisorile trimise lui Paul Zarifopol, în perioada 1920—1927, vorbesc despre această identitate afectivă a autorului cu personajul *Adelei*; aceeași „anxietate teribilă" (*ibid.*, p. 387), aceeași „nervozitate maladivă" (*ibid.*, p. 401) și, în plus, „nebunia lucidă": „Eu — mă lupt cu marele meu dușman, adică cu mine însumi. În fiecare zi descopăr alte... primejdii. E teribilă această nebunie lucidă" (*ibid.*, p. 395). Componentele structurii afective a lui Ibrăileanu au rămas aceleași: la 1890 lui Panait Mușoiu, la 1911 lui I. Al. Brătescu-Voinești și la 1922

lui Paul Zarifopol, autorul *Adelei* mărturisește aceleași sentimente, gînduri și obsesii care vor constitui materialul sufletesc al naratorului din *Amintiri* și al personajului din roman : viața este text, iar textul repetă viața.

Datate 1911, „scrisorile" care alcătuiesc *Amintiri din copilărie și adolescență* întregesc profilul interior al lui Ibrăileanu, schițat în cele cîteva scrisori ale corpusului epistolar, făcînd evidentă relația cu romanul prin relevarea adevăratelor dimensiuni ale *identității afective* dintre autorul și personajul *Adelei*. Asupra esenței acestei relații dintre cele două texte s-au exprimat opinii nu o dată contradictorii ; unii au interpretat *Adela* ca pe un „roman autobiografic", găsind argumentul în această asemănare tulburătoare dintre naratorul *Amintirilor* și personajul romanului ; alții, dimpotrivă, au încercat să scoată substanța epică și protagonistul *Adelei* din spațiul biografiei autorului : „dovada" acestora din urmă este *Lămurirea* cu care „Editorul" prefațează textul romanului : „*Adela* nu e un roman autobiografic al domnului G. Ibrăileanu, ci o succesiune de fragmente ale jurnalului lui Emil Codrescu, grupate în jurul personajului feminin al cărui nume e și titlul romanului. Acțiunea romanului e situată cu mai bine de treizeci de ani în urmă. Așadar, faptele, comportările personagiilor, ideile lor, modul lor de a se exprima, gluma, ironia, visările lor aparțin unei alte generații, substanțial diferențiată de cele actuale și chiar de cele recente în amintirea lectorului de azi. Din acest punct de vedere, romanul e prezentat de autor ca un document al sensibilității unui intelectual din acea vreme" (*ibid.*, p .47—48).

S-a putut recunoaște ușor aici „mîna" și „concepția" lui Ibrăileanu însuși care semnează această „lămurire" cu un pseudonim, încercînd să plaseze argumentele în instanța unei „voci" publice, neutre, „obiective" deci ; numai că ideile exprimate în această „lămurire" seamănă prea mult cu tot ceea ce spusese anterior criticul, sociologul, psihologul și moralistul, referitor la „revoluțiunea în moravuri" care desparte două „generații", două tipuri de sensibilitate. Iată acum și „nota" cu care revista *Adevărul literar și artistic* deschide, în noiembrie 1937, seria „scrisorilor" care compun *Amintirile* : „Începem publicarea amintirilor din copilărie și adolescență ale lui G. Ibrăileanu. Aceste amintiri datează din 1911. Ele sînt redactate subt formă de scrisori către un prieten, în casa căruia au și fost scri-

se. Manuscrisul scrisorilor stătea pe biroul prietenului, de unde Ibrăileanu îl lua şi îl complecta. Cum scrisorile nu erau destinate apariţiei, ele se prezintă subt prima redactare — fără nici o corijare de formă. Le publicăm atît pentru frumuseţea paginilor în sine, cît şi ca document pentru înţelegerea unei epoci şi a unui om — ale cărui fine resorturi sufleteşti pot fi descoperite numai din lectura acestor pagini, care cuprind fapte necunoscute chiar de mulţi dintre prietenii lui Ibrăileanu" (*ibid.*, p. 228).

„Lămurirea" de pe coperta *Adelei* şi „nota" din pagina revistei au o perspectivă comună de *apreciere* a celor două texte, aparent diferite ; ambele sînt *documentele* unor intelectuali care exprimă *acelaşi* tip de sensibilitate : „epoca şi omul" din *Amintiri* sînt „faptele, modul de a se exprima, gluma, ironia şi visările" personajului din *Adela*. Între cele două scrieri ale lui Ibrăileanu există o perfectă identitate a cărei premisă o constituie *textura similară a sensibilităţii* celor doi protagonişti ; dar *Amintirile* prefaţează romanul nu numai sub aspectul fluxului afectivităţii celor două voci — narator şi personaj —, ci şi sub acela al *construcţiei epice*, multe dintre elementele acesteia fiind descoperite şi stabilite, în forma lor romanescă, de către discursul autobiografic : amintirile lui Ibrăileanu şi jurnalul lui Emil Codrescu trasează liniile de forţă ale unui *spaţiu autobiografic* pe ale cărui drumuri silueta autorului se confundă cu aceea a personajului, încît se poate spune că *Adela* este *„forma romanescă" a Amintirilor din copilărie şi adolescenţă :* viaţa lui Ibrăileanu oferă „materialul sufletesc" şi „materia epică" ale jurnalului lui Emil Codrescu.

Identitatea amintită este pusă în valoare chiar de secvenţele de deschidere ale celor două texte ; etajul cronologic al memoriei naratorului şi personajului este acelaşi, rememorările celor doi vizînd nivelul lui *altădată*, un reper temporal care îşi deschide dubla perspectivă spre instanţa prezentului şi spre sugestia atemporalului : „Încep să-ţi scriu cîteva lucruri de altădată, aşa cum mi-or veni sub condei, fără nici un plan şi fără nici o pretenţie", sînt cuvintele care deschid porţile vieţii naratorului din *Amintiri*, reluate de personajul *Adelei* care îşi îndreaptă fluxul memoriei spre acelaşi „altădată" : „Peste cîteva zile, singur prin munţi, sau (mai liric) prin munţii tinereţii. Stabilirea «itinerariului» scoate din umbră atîtea imagini de altădată..." ; în roman şi în *Amintiri*, *altădată* este ipos-

taza unei durate a trăirii trecute, apropiată de instanța prezentului rememorării, aducerile aminte organizîndu-se după un regim temporal care permite luminarea „umbrei“, surprinderea trecutului în detaliile sale semnificative și, în același timp, acest *altădată* păstrează o anume sugestie a atemporalului, a noncronologiei istoriei formării ființei care nu poate fi „datată“ pentru că nașterea și formarea eului, re-descoperite de vocea autobiografului și personajului, nu acceptă cronologia exterioară a lumii fenomenale, supuse tranzitoriului, vîrsta de aur neputînd fi altfel decît veșnică. Dacă semnificația acestei „poezii a lucrurilor de altădată“, pe care o „are“ atît naratorul *Amintirilor*, cît și personajul romanului, rămîne aceeași, poziția celor două voci față de trecut este diferită ; naratorul se îndreaptă spre spațiul acestuia „fără nici un plan și fără nici o pretenție“, în timp ce personajul selectează din trecut acele „imagini“ care convin „strategiei“ sale epice. Spre deosebire de amintiri, romanul are un plan, „*dezordinea*“ faptelor relatate în discursul autobiografic fiind înlocuită, în *Adela*, printr-o ordine romanescă ; jurnalul lui Emil Codrescu alege *imaginile*, ordonînd astfel „*lucrurile*“ rememorate în amintirile lui Ibrăileanu : autobiograful, povestitorul „oral“ din *Amintiri*, devine în *Adela* romancier — povestitorul care ordonează materia furnizată de memorie conform unei „strategii“ narative.

Această valoare, afectivă doar, în *Amintiri*, afectivă și epică în *Adela*, pe care o capătă memoria, este efectul prezenței celor două voci în text la o aceeași vîrstă a existenței ; naratorul din *Amintiri* și personajul romanului au *patruzeci de ani*, vîrsta la care ființa începe să trăiască tot mai mult în trecut din tot mai multă teamă de viitor : autorul în prezentul rememorării și personajul în tensiunea trăirii erotice de la Bălțătești își circumscriu perspectiva unui același reper temporal al destinului care presupune manifestarea unei anume psihologii, a unei anume structuri interioare : vocile lui Ibrăileanu și Emil Codrescu se exprimă prin același „ton veșnic de nostalgie, de melancolie — o privire îndărăt — un sentiment de singurătate, de degajare de lumea reală“. Existența celor doi este marcată de acest efort al „degajării de lumea *reală*“ pentru a trăi în spațiul unei lumi *plăsmuite* de imaginație ; realitatea percepută prin *privire* este înlocuită cu o alta, identificată prin *vedere*, ochiul care surprinde imaginile lumii

reale închizîndu-se definitiv pentru ca totul să fie luminat doar de razele ochiului deschis înlăuntru : imaginația înlocuiește perceperea senzorială a realității, existența personajului din roman și aceea a naratorului din *Amintiri* dezvăluindu-se sub semnul „performanței" *creatoare* a „ochiului dinlăuntru" : amîndoi creează pentru a fi.

Zona în care se definește „temperamentul sensibil și imaginativ" al celor doi este aceea a trăirii erotice ; în *Amintiri* ca și în *Adela*, ne întîmpină, mai întîi, cunoscuta corelație dintre *iubire* și *suferință :* „Iubirea, chiar aceea romantică de la 18 ani, este suferință. Aspirația după sufletul, după corpul, după întreaga ființă a femeii iubite este dureroasă și nu poate fi satisfăcută niciodată complect". Iar principalul obstacol în calea transformării „aspirației" în „realizare", a „cristalizării" în „finalizare" erotică, este *autoanaliza în exces :* „Toată vremea făceam analiză. Mă iubește sau nu ? Interpretam toate privirile ei, toate faptele, locul unde stă în grădină, ce face la geamurile ei cînd trec etc. «Amorurile» mele mi-au ascuțit mai mult decît orice simțul observației", spune naratorul *Amintirilor ;* nu altceva face Emil Codrescu în *Adela* : cu același simț al observației „realiste, indiscrete și precise", el analizează fiecare gest, cuvînt sau durată a tăcerilor Adelei, segmentînd fluxul trăirii prin incizii operate cu „bisturiul" spiritului.

Naratorul din *Amintiri,* ca și Emil Codrescu, este „dirijat" spre experiențele erotice de *glasul temperamentului,* unica sa „religie", ale cărei „convingeri" converg spre o *predispoziție erotică,* comună celor doi, dar realizată diferit în discursul romanesc și în cel autobiografic. Pentru narator „predispoziția erotică" este un element al structurii sale interioare format pe o cale ereditară ; copilul a crescut într-un „cult" al bărbaților familiei, cu dorința secretă de a le semăna. Admirația sa se îndreaptă atît spre tatăl — fire energică, întreprinzătoare, folosindu-se din plin de „plăcerile vieții" —, cît și spre „moșul Teodor" care „a fost omul cel mai bine înzestrat din toată familia noastră" și despre care „se zice că eu îi samăn" ; această dorință de a fi „un altul" este guvernată de amintita predispoziție erotică, „moștenită" de la bărbații familiei : „În familia noastră toți s-au luat din amor. Unii au suferit mult din cauza acestui sentiment, alții au și murit din cauza lui". Iar această „moștenire" trece integral în posesia urmașului : „Rar

om să fi fost mai dispus la amor decît mine! Amor care idealizează, care face scumpă pe ființa iubită, care lasă o melancolie intensă la despărțire!... Și aceasta din cea mai îndepărtată copilărie!". Dincolo de asemănările structurale ale predispoziției celor doi — narator și personaj —, ca și de similitudinile trăirii în sine (idealizare și apoi melancolie a despărțirii), căile de formare ale acestui complex afectiv sînt deosebite; în roman, predispoziția erotică a personajului se dezvăluie pe un traiect „*cultural*" (cărțile și notele din „biblioteca estivală" a doctorului), în timp ce în *Amintiri* ea a venit pe o cale ereditară. Faptul păstrează însă în ambele texte semnificația predestinării; în *Amintiri*, el *explică* natura mai ales erotică a experiențelor rememorate, pentru ca în *Adela* conturarea acestui complex în secvența de deschidere a narațiunii să dobîndească și o valoare "strategică": dezvăluind de la început predispoziția personajului, textul își *anticipă* substanța epică.

Coincidente sînt și *vîrstele erotice* ale naratorului din *Amintiri* și ale personajului din roman; dragostea de la cinci ani, prin sugestia unui spațiu provocator, pentru „fata de 7-8 ani", amorul „cu mister" (Eleonora), dragostea „cu melancolie" (Profira), cu „înțelegerea amorului" și descoperirea geloziei, cu „minciuna" „pozei" masculine și cu revelația primului semn al structurii feminine (Eliza) sau aceea a jocului erotic dintre femeia care știe ceea ce bărbatul crede că ascunde (Estella), dragostea care a provocat „ieșirea din adolescență" și trecerea „în ceea ce se cheamă prima tinerețe" și, în sfîrșit, întîiul „amor adevărat" care „era un produs romantic al imaginației mele înflorite"; experiențele erotice rememorate de naratorul *Amintirilor* corespund unor descoperiri în ordinea cunoașterii lumii înseși și converg spre constituirea celor două sfere — *amorul* și *iubirea* — cu trăirile lor atît de diferite; amorul este o „concesie" făcută „geniului speciei", în timp ce iubirea, asupra căreia memoria insistă cu deosebire, se definește ca un raport tensionat între ceea ce este „*adevărat* și ceea ce a fost „*imaginat*" — o promisiune niciodată împlinită, dar cu atît mai provocatoare, stimulînd imaginația cu toată forța de sugestie a condiționalului. În aceste disocieri din *Amintiri* se scrie istoria idilei de la Bălțătești; dincolo de faptul că în *Adela* reapar *numele* cîtorva femei (Eliza, Eleonora), rememorarea experiențelor erotice din *Amintiri* conturează *preferința* protagonistului pentru un anume *tip de feminitate* și de trăire

în prezența acestuia, care va fi și aceea a lui Emil Codrescu : Adela se naște luînd cîte ceva din fiecare personaj feminin al *Amintirilor*.

Cît privește modalitatea trăirii erotice, ea este perfect identică în cele două texte : aceeași *imposibilitate a rostirii sentimentului* („Profund sentimental, n-am știut niciodată să-mi exprim sentimentele"), aceeași *forță de idealizare* („Aveam o putere de idealizare fără margini"), aceeași *iubire cu fetișism* („Banca, pe care stătuse ea, îmi devenea nu numai scumpă, dar și — cum să zic ? — îmi inspira respect. Mă duceam adesea ziua să văd banca pe care a stat ea și nisipul de jos pe care pusese picioarele"), aceeași *tentație a analizei psihologice,* aceeași *amînare a gestului,* provocată de cunoscuta „oroare de acțiune" („Amînarea a fost totdeauna calea pe care am fost dispus să o aleg — aceasta probabil din cauza lipsei de voință, combinată cu lipsa de încredere în mine și cu acel mod de a gîndi al meu, care se rezumă în : «da' dacă ?»"), aceeași *preeminență a eului* care este focarul iradiant al erosului, arzînd totul înlăuntru, suficient sieși, închizînd toate căile de acces spre comunicarea erotică cu celălalt prin cuvînt sau gest, aceeași *sugestie* a erosului venind din exterior, efect al acțiunii unui spațiu provocator („am fost și amorezat înainte de 5 ani : de o fată de vreo 7—8 ani, care trecea pe la geamul nostru. Nu-i vorbă, era și un caz de sugestie, căci cei din casă mă tachinau cu ea"), în sfîrșit, aceeași *nevoie a expresiei aforistice* pentru a căuta justificarea, împăcarea cu mersul potrivnic al faptelor ; la moartea tatălui, de pildă, naratorul face apel la aforism ca la o justificare" : „Mă gîndeam : Cîți oameni mari (!) n-au fost pe lume, și toți au murit ! «Toți oamenii mor, oricît și oricine ar fi ei !» Căutam, cu alte cuvinte, să mă împac cu această mare nenorocire". Nu altceva face Emil Codrescu pentru a găsi justificarea evoluției jocului erotic de la Bălțătești : „Un bărbat înnoadă funii groase acolo unde femeia, subtilă și strategă din natură, împletește fire de painjen" ; în *Amintiri* și în *Adela*, aforismele — citate sau narativizate — sînt expresia unui „cod cultural" care se încadrează însă funcțional în text prin simpla lui atribuire vocii celui care „trăiește" evenimentul care a produs reflecția. *Identitatea afectivă* a autorului cu personajul său, sugerată de textele epistolare, devine evidentă prin compararea celor două texte ; Emil Codrescu se întîlnește cu cel

care l-a creat în figura şi psihologia intelectualului romantic „intoxicat" de romantism.

Legătura „genetică" dintre cele două texte nu se realizează numai prin aceste conexiuni, care converg spre conturarea profilului unui anume tip de sensibilitate, pe care cei doi — narator şi personaj — şi-l proiectează în psihologia intelectualului dintr-o epocă trecută, ci şi la nivelul *construcţiei narative ; Amintirile* şi *Adela* se dezvoltă pe temeiul raportului dintre *imaginea ideală* şi aceea *materială* a femeii, pe care îl relevă două fragmente, identice în spiritul dar şi în litera lor, aparţinînd textului din 1911 şi celui din 1933 : personajul romanului şi naratorul *Amintirilor* vorbesc la fel despre evoluţia unui sentiment al *dragostei filiale* care se transformă în *iubire* pentru imaginea ideală a „icoanei" mamei.

Iată textul din *Amintiri din copilărie şi adolescenţă :* „Mama mea mă iubea cu toată puterea unei naturi concentrate şi a unei vieţi care fusese tristă. Mi s-a spus că era o femeie înaltă, tăcută şi frumoasă. Ea suferise mult, căci multă vreme luptase cu cea mai groaznică sărăcie, lucrînd zile şi săptămîni la o cusutură, pentru care lua cîţiva lei, căci bunica mea rămăsese fără mijloace. Numai mai tîrziu începu să aducă acasă ceva un frate al ei. Eu n-o ţin minte cum era la faţă, decît foarte vag. Am mai mult o impresie nelămurită despre *fiinţa* ei, despre *esenţa* ei sufletească, despre ceva cald şi lipit cu patimă de copilul acela, care azi sînt eu. Dar această impresie nelămurită a mea, adăogată cu cele ce am auzit despre ea, au alcătuit în mintea mea o fiinţă vie, pe care o văd : o fată tînără. Ea a murit la vîrsta de 31 de ani, şi o văd ca o fată. Mama mea, acum cînd eu am 40 de ani, cînd sînt mai bătrîn decît ea, îmi apare într-un chip foarte curios, pe care e greu să-l exprim. *Mama mea este mai tînără decît mine*. Dacă ar mai fi trăit, dacă ar trăi şi acuma, mi-ar fi rămas imaginea unei mame ca toate mamele. Dar mama mea este o fată. Nu ştiu dacă înţelegi sentimentul acesta. Sentimentele mele pentru dînsa au ceva deosebit şi din cauza aceasta e singura răsplată pe care mi-a dat-o natura pentru moartea ei timpurie. La toamnă sînt 35 de ani de cînd a murit. Ea mai trăieşte în mintea cîtorva oameni şi mai ales într-a mea. Cînd nu voi mai fi eu, urma pe care a lăsat-o ea în acest infinit se va şterge pentru totdeauna. Va fi fost ca o microscopică fiinţă, de acele care mor cu milioanele, înghiţite de natura infinită fără urmă, ca

și cum n-ar fi fost. Astăzi ar avea 66 de ani, o femeie bătrînă fără frumusețe, lovită de toate injuriile vremii. Un sentiment, mizerabil poate, mă face să simt că e mai bine c-a murit în floarea tinereții. Ea a fost demult, foarte demult, și sentimentele mele pentru ea sînt pentru mama mea, pentru o femeie frumoasă, pentru o ființă care n-a avut cînd să guste viața, pentru cineva care are toată poezia lucrurilor din îndepărtatul trecut."

Iată acum și fragmentul corespunzător din *Adela*: „Azi se împlinesc treizeci și șase de ani de la moartea mamei... Timpul vine din viitor, trece în urmă, se darmă peste ea, o acopere, o face tot mai inexistentă, căci morții mor și ei, mereu. Cînd voi dispărea și eu, va fi murit și ea complect din univers. Prea mic, cînd a murit, eu n-o țin minte, imaginea ei mi-am creat-o mai tîrziu, în copilărie, după o fotografie rea și ștearsă, pe care am inviat-o și colorat-o cu tot ce am auzit de la alții și cu propria mea fantezie: o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui. Amintire a unei imagini arbitrare de altădată, aceasta și atîta *este* mama. În cursul vieții, imaginea rămînînd aceeași, a variat, totuși, odată cu punctul de privire în care mă mutau anii. În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică. Dar aceste sentimente sui-generis, aceste ipoteze afective, fără substratul vreunei realități experimentale în viața de familie, au fost nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă demult. Ca și furtunile, care răscolesc numai fața oceanului, pasiunile tinereții au venit și au trecut, dar în adîncurile cele din urmă ale sufletului dragostea pentru imaginea fetei moarte a rămas intactă, neamestecată, de o esență unică, și în nopțile senine, în prima tinerețǎ și uneori și astăzi, cînd mă simt singur, nedreptățit, nefericit, mi se pare că mă privește cu grijă și duioșie, aplecată peste o balustradă ideală din spațiile interplanetare."

Identitatea celor două fragmente se creează, mai întîi, prin construcția asemănătoare a structurilor sale esențiale:

A. *Timpul amintirii*

„La toamnă sînt 35 de ani de cînd a murit. Ea mai trăiește în mintea cîtorva oameni și mai ales

„Azi se împlinesc treizeci și șase de ani de la moartea mamei... Timpul vine din viitor, trece în urmă, se darmă peste ea, o aco-

într-a mea. Cînd nu voi mai fi *eu*, urma pe care a lăsat-o *ea* în acest infinit se va șterge pentru totdeauna."

pere, o face tot mai inexistentă, căci morții mor și ei, mereu. Cînd voi dispărea *eu*, va fi murit și *ea* complect din univers."

Naratorul *Amintirilor* și personajul *Adelei* se găsesc la cumpăna aceleiași vîrste (patruzeci de ani), iar perspectiva comună asupra obiectului acțiunii memoriei este oferită de aceeași durată temporală care se creează între momentul producerii evenimentului și clipa prezentă a rememorării (treizeci și cinci, respectiv, treizeci și șase de ani). Mai mult încă, relația cu imaginea reactualizată rămîne aceeași ; naratorul și Emil Codrescu sînt singurii purtători ai amintirii, ai ființei acesteia, *viața* lor constituind nu doar prețul *morții* aceleia, dar și garanția „vieții de după moarte" ; între memorie și imaginea trecutului se stabilește o relație de geneză reciprocă, dispariția unuia dintre termeni producînd „ștergerea urmei" celuilalt : și aceasta pentru că imaginea nu se „obiectivează", ci rămîne în spațiul închis al „subiectivității", angajată definitiv într-o relație erotică cu cel care a creat-o (*eu* și *ea*).

B. *Creație și (re)cunoaștere*

„Eu n-o mai țin minte cum era la față, decît foarte vag. Am mai mult o impresie nelămurită despre *ființa* ei, despre *esența* ei sufletească, despre ceva cald și lipit cu patimă de copilul acela, care azi sînt eu. Dar această impresie nelămurită a mea, adăogată cu cele ce am auzit despre ea, au *alcătuit* în mintea mea o ființă vie, pe care o văd : *o fată tînără.*"

„Prea mic, cînd a murit, ca s-o țin minte, imaginea ei *mi-am creat-o* mai tîrziu, în copilărie, după o fotografie rea și ștearsă, pe care am înviat-o și am colorat-o cu tot ce am auzit de la alții și cu propria mea fantezie : o *fată* tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui. Amintire a unei imagini arbitrare de altădată, aceasta și atîta *este* mama."

Aceasta este secvența-pivot a celor două fragmente ; *eu* și *ea* din segmentul anterior devin aici termenii înșiși ai ac-

tului creator. Dincolo de posibilitatea unei identificări a mitului lui Pygmalion, cel care se îndrăgostește de propria-i plăsmuire, cele două texte marchează clipa nașterii unui complex erotic — obiect de studiu al psihanalizei ; nucleul acestuia este o amintire care păstrează încă acel echilibru fragil între ceea ce este „material“ („impresia nelămurită“, „cele ce am auzit despre ea“, „fotografia rea și ștearsă“), între ceea ce a fost *vizibil*, perceput prin *privire*, și ceea ce este ideal, creație a unei *viziuni* care aparține *vederii* spiritului („imaginea“) : pe acest traiect, pe care îl parcurge substanța memoriei între *amintire* și *imagine*, se precizează dimensiunile *efortului creator* care nu este decît una dintre ipostazele *efortului (re)cunoașterii :* naratorul *Amintirilor* și personajul romanului *creează* pentru a putea *(re)cunoaște* trecutul și propria lor ființă.

Creația nu este însă numai pentru trecut, ci și pentru trăirea prezentă întrucît, iată, imaginea plăsmuită este aceea a unei *fete* tinere și frumoase ; evoluția în text a celor doi — narator și personaj — rămîne marcată de esența acestui raport erotic cu propria lor creație căreia îi caută mereu „încarnarea“, re-prezentarea. Fapt semnificativ, cel mai coerent și amplu fragment epic din *Amintiri din copilărie și adolescență* este construit pe temeiul trăirii acestei distanțe tragice dintre *iubirea ideală,* nemărturisită, suficientă sieși, consumată înlăuntrul ființei, și *amorul „material“* pentru una dintre copiile „icoanei“ ; povestea celui dintîi „amor adevărat“ s-a scris la Roman și amintirea lui este aceea a unui „produs romantic al imaginației mele înflorite“ : ceea ce este *adevărat* a fost *imaginat* de fantezia „creatorului“ acestui „amor“. El trăiește atît timp cît se păstrează *în cadrele idealității* ; trecînd granița acesteia, amorul se banalizează, „excepția“ redevine „normă“, iar povestea amorului se sfîrșește într-un spațiu al deriziunii guvernat de sentimentul ridicolului : iată finalul acestui fragment, în care gestul *comunicării* erotice cu celălalt (o scrisoare de dragoste) segmentează brutal trăirea din zona idealității, coborînd-o în spațiul derizoriu al realității : „Într-o seară, fostul meu coleg a luat-o (scrisoarea — n.n.) din mîna mea și a dus-o. Era pe la 9. Eu l-am așteptat jos, pe stradă, dedesubtul balcoanelor și a geamurilor ei, într-un neastîmpăr mare, ca bolnav, exasperat, speriat de ceea ce am făcut, simțind că am făcut bine, fie ce-o

fi, dar în același timp, tot în același timp, căindu-mă de ceea ce am făcut, avînd impresia că, în acel moment, cu acea scrisoare trimisă, timpul e tăiat în două: timpul de până atunci, care a fost cu totul altfel, și timpul care începea de atunci, *altfel* de timp. În scurt: istoria omenirii se împărțea în două epoci distincte: cea dinainte și cea de după acel moment. Și fata clorotică de peste drum îmi surîdea! ...Cît era de banală sărmana în comparație cu cealaltă, cu *unica*!" Gestul care trebuie să stabilească comunicarea erotică „taie" timpul în două; între „cristalizarea" și „finalizarea" sentimentului se interpune teama de ridicol: „Dar imediat îmi veni ipoteza: dacă, revoltată, rușinată, indignată, dă scrisoarea rudelor ei, ca s-o răzbune de «ofensă» ?..."; pentru naratorul *Amintirilor*, timpul *real* al trăirii erotice este durata acesteia din *idealitate*.

Acolo unde se sfîrșește povestea acestui dintîi „amor adevărat" al personajului-narator din *Amintiri*, se va întrerupe și experiența erotică a personajului din *Adela*; privită din perspectiva raportului amintit dintre *imaginea ideală* și aceea *materială* a „icoanei", intriga romanului evoluează pe un traiect dinainte trasat, cu aceeași distanță dintre dorință și „finalizare" și, mai ales, cu aceeași „melancolie" a finalului (despărțirii). Emil Codrescu și naratorul *Amintirilor* nu au nevoie de Adela și „fata de la Roman" așa cum sînt, ci de „semnele" lor, fetișurile din care fantazia „creatorilor" va „colora", va „învia" ca și pînă acum, o imagine ideală care pleacă de la detaliile vizibile ale celei materiale, încercînd să i se substituie: Adela și „fata de la Roman" sînt niște reprezentări ale unui prototip — imagini materiale proiectate din esența celei ideale și, de aceea, supuse deriziunii devenirii timpului, dispariției.

Spațiul „concret" în care se înscrie această imagine ideală este surprins în dinamica constituirii sale tot în textul din 1911; resortul esențial care pune în mișcare mecanismul nașterii acestui tărîm „de vis și de basm" rămîne memoria naratorului care scapă de sub impactul determinărilor „normale" (cînd, unde, cum), reținînd doar *culoarea* și un „*ceva*" misterios și provocator: „Am amintiri curioase, unele stranii, ca din altă planetă. Țin minte o călătorie a mea cu tatăl meu într-o dimineață, pe un drum care mergea pe culmea unui deal — un peisagiu de vis, albastru siniliu, cu o ceață

subţire, cu un orizont nemărginit şi străin. Dar nu ştiu cînd a fost asta, unde mergeam, pe unde eram — nimic! Ceva colorat, dar nereal!". Regăsim în *Adela,* la momentul-cheie al intrigii, acest peisaj straniu „ca din altă planetă" : „Pe unele întinderi, ceaţa mai deasă şi mai aşezată forma lacuri, din care răsăreau copaci singuratici, ale căror umbre păreau oglindirea lor în apă. Iar în fund, spre Varatic şi Agapia, înspre care se încovoia cîmpia cu lacurile în pantă, munţii, ca nişte valuri de fum gros, izvorau parcă atunci din pămînt, dîndu-ne iluzia că asistăm la originea lucrurilor. Iar peste toate, departe în adînc, dincolo de înălţimile Sihlei, clipea din secundă în secundă o pleoapă de foc colosală şi sinistră ca reflexul unui incendiu din altă lume" ; *memoria* în *Amintiri* şi *privirea* în *Adela* conturează acest *dincolo* care reprezintă cadrul „concret" al trăirii idealităţii ; plăsmuirea nu se poate produce decît într-un spaţiu creat, „nereal" : peisajul din *Amintiri* seamănă şi el cu „decorul" în care se va consuma finalul jocului de la Bălţăteşti.

Nu doar elementele esenţiale ale substanţei şi construcţiei epice din roman se află în textul din 1911, ci şi multe din detaliile acestora ; relaţia dintre personaj şi peisajul exterior, de pildă, îşi precizează termenii în *Amintiri* unde, alături de descrieri „ornante", în care natura este redată „ca natură, pentru ea însăşi", se află numeroase fragmente în care vocea textului „narativizează" peisajul, oferindu-i o „funcţionalitate" epică, încadrîndu-l în discurs ca pe oricare alt element al acestuia : „ceea ce mă impresiona necontenit, ceea ce, *deci,* se lega cu toate sentimentele mele, era natura", mărturiseşte autorul *Amintirilor,* prefigurînd astfel relaţia „genetică" dintre personaj şi peisaj, pe care o va stabili *Adela.* În *Amintiri* sînt relaţionate, pentru prima dată, *feminitatea* şi *muntele :* „Am fost şi amorezat înainte de 5 ani : de o fată de vreo 7—8 ani, care trecea pe la geamul nostru. Nu-i vorbă, era şi un caz de sugestie, căci cei din casă mă tachinau cu ea. Dar ştiu că mă înroşam cînd trecea pe la geam. Tot de la acel geam, vedeam şi Ceahlăul, care era pentru mine ceva ca din altă lume, ca dintr-o legendă frumoasă" ; geamul este „obiectivul" prin care copilul percepe lumea în cele două reprezentări esenţiale ale sale : *muntele* (natura) şi *feminitatea* (erosul). Perspectiva fiinţei de cinci ani, care realizează o legătură „inconştientă" între cele două repere, se va transmite



personajului din roman care va identifica muntele ca pe un spațiu-femeie, proiectînd o asemănare *structurală* dintre cele două elemente. Tot așa, prima „cunoștință" a personajului-narator din *Amintiri* cu *luna* fixează cea dintîi ipostază „funcțională" a simbolismului lunar în roman : *luna dinamică :* „Aici, la Poiana lui Iurașcu, am cunoscut întâi natura. Cea dintîi amintire de lună o am de aici. Veneam într-o seară cu mama mea și cu alții de la iaz spre casă. Era lună plină. Atunci am fost foarte lovit de faptul că luna merge și ea pe cer spre casa noastră". În episodul amintit al primului „amor adevărat", apare conturul relației dintre lună și feminitate ; lumina astrului nopții este avertizorul prezenței erosului : „Era o noapte cu lună, care arginta frunzele copacilor. Argintul de pe frunze mi-a rămas strîns legat cu sentimentele din acea noapte" ; această legătură, schițată în *Amintiri,* va căpăta în *Adela* valoarea și dimensiunile unui adevărat izomorfism.

Totodată, *Amintirile* precizează semnificația prezenței textului, a referinței culturale, în discursul epic ; vocea naratorului descoperă, înainte de a se fi exprimat personajul, valoarea „codului cultural". Astfel, textul este un *stimulent* al faptelor din viață : „Cîteva romane cu subiecte venețiene ne făcuseră pe trei (eu, prietenul de care vorbesc sus și altul care, și el, a murit), ne făcuseră să ne constituim într-o societate". Literatura reprezintă, altădată, un *reper de apreciere* al existenței : la Putna Sacă personajul-narator are sentimentul că trăiește „o viață elegantă, din romane", textul literar fixînd calitatea unei etape a vieții : „Simt așa de bine versul lui Baudelaire : «Am mai multe amintiri, / Decît dacă aș avea *(vîrsta de)* / O mie de ani...»". „Funcționalitatea" romanescă a referinței culturale este dezvăluită în *Amintiri* acolo unde aceasta se leagă de experiențele erotice ale protagonistului ; semnificativ, naratorul textului din 1911 debutează în literatură cu „critica agresivă" a poeziei unei domnișoare, discursul critic „agresiv" fiind o modalitate de refulare a „slăbiciunii" feminine, componentă principală a structurii personajului-narator și, apoi, a lui Emil Codrescu. Amintirea „amorului adevărat" se leagă, și ea, într-un anume fel de literatură : „Era o noapte de iulie, caldă, poetică, infinită. Stelele pe cer erau departe, cum par ele vara, erau pline de foc și muzica cînta o arie banală, dar care place oamenilor fără

cultură muzicală : *«Alla Stella confidente»*. (Mai tîrziu am cetit o schiță satirică de Caragiale, în care e vorba de o domnișoară de mahala care cînta logodnicului, din piano, această bucată ! Și schița asta mi-a mînjit frumusețea amintirii !)" : textul care „mînjește" trăirea va reapare în roman, „duelul" de la Bălțătești purtîndu-se, deseori, pe un teren „literar".

Amintiri din copilărie și adolescență și *Adela* se află într-o relație „genetică" pe care o presupune existența acelui *spațiu autobiografic* guvernat de personalitatea lui Ibrăileanu ce se proiectează aici în diversele sale ipostaze ; criticul, sociologul, psihologul, moralistul și memorialistul sînt tot atîtea înfățișări ale romancierului, așa cum acesta din urmă ar putea fi considerat ca o sumă a tuturor celorlalte „voci" ale lui Ibrăileanu. Pe traiectul direct care unește *Amintirile* de roman se interpune însă *experiența nuvelistului,* ale cărei dimensiuni trebuie evaluate în perspectiva „orizontului de așteptare" al romanului ; acest ultim „filtru" al *Adelei* se constituie din cinci proze scurte : *Doamna X*[1], *Un cîntec, Orionul, Femeia* și *Apariție*[2].

---

[1] Această schiță aparține perioadei de după redactarea „scrisorilor" din *Amintiri,* textul fiind găsit într-un plic lăsat de Ibrăileanu Mariei Stere cu următoarea mențiune : „Las aceste hîrtii doamnei Stere să facă cu ele ce va vrea după moartea mea, *1916,* mai 5, G. Ibrăileanu".

[2] Ultimele patru proze, care nu figurează în ediția de opere complete, realizată de Rodica Rotaru și Al. Piru, au apărut în revista *Însemnări literare,* 1919, nr. 3, p. 6-7, fiind semnate cu pseudonimul *Teodor D. Petrescu* ; că aceste proze aparțin lui Ibrăileanu o dovedește, în principal, „proba textului", compararea celor patru narațiuni cu *Amintiri din copilărie și adolescență, Doamna X* și *Adela* ; că Teodor D. Petrescu este G. Ibrăileanu o devedește faptul că inițialele sale, „T.P.", au mai fost folosite de autorul *Adelei* pentru a semna o serie de articole în *Viața românească* din 1910 *(Bărbații urîți și amorul, Misoghinismul, Căsătoria, Cronica socială, La nuntă la un amic),* iar într-o scrisoare către I. Al. Brătescu-Voinești, datată septembrie-octombrie 1910, Ibrăileanu se deconspiră : „T.P. sînt eu" ; „T.P." este Ibrăileanu și tot el este „Teodor D. Petrescu". Cel care mi-a atras atenția asupra acestor proze este Gheorghe Hrimiuc, cercetător științific la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor din Iași, un fin și avizat cunoscător al operei și vieții lui G. Ibrăileanu. Pentru autorii ediției însă există o semnalare a acestor proze făcută de Ion Crețu în „Bibliografia" sa din anul 1969. Pentru a acoperi această lacună a ediției de opere reproduc în *Addenda* integral textele celor patru narațiuni amintite, menționînd faptul că ele sînt tipărite în revistă sub titlul general *Umbre,* iar în nr. 13, din același an, al revistei *Însemnări literare* mai apare un articol cu aceeași semnătură, *Calendarul* — o șarjă „epistolară" a lui Ibrăileanu la adresa schimbării calendarului.

C-da. 5552 coala 15

cultură muzicală : «*Alla Stella confidente*». (Mai tîrziu am cetit o schiță satirică de Caragiale, în care e vorba de o domnișoară de mahala care cînta logodnicului, din piano, această bucată ! Și schița asta mi-a mînjit frumusețea amintirii !)" : textul care „mînjește" trăirea va reapare în roman, „duelul" de la Bălțătești purtîndu-se, deseori, pe un teren „literar".

Amintiri din copilărie și adolescență și *Adela* se află într-o relație „genetică" pe care o presupune existența acelui *spațiu autobiografic* guvernat de personalitatea lui Ibrăileanu ce se proiectează aici în diversele sale ipostaze ; criticul, sociologul, psihologul, moralistul și memorialistul sînt tot atîtea înfățișări ale romancierului, așa cum acesta din urmă ar putea fi considerat ca o sumă a tuturor celorlalte „voci" ale lui Ibrăileanu. Pe traiectul direct care unește *Amintirile* de roman se interpune însă *experiența nuvelistului,* ale cărei dimensiuni trebuie evaluate în perspectiva „orizontului de așteptare" al romanului ; acest ultim „filtru" al *Adelei* se constituie din cinci proze scurte : *Doamna X*[1], *Un cîntec, Orionul, Femeia* și *Apariție*[2].

---

[1] Această schiță aparține perioadei de după redactarea „scrisorilor" din *Amintiri*, textul fiind găsit într-un plic lăsat de Ibrăileanu Mariei Stere cu următoarea mențiune : „Las aceste hîrtii doamnei Stere să facă cu ele ce va vrea după moartea mea, *1916*, mai 5, G. Ibrăileanu".

[2] Ultimele patru proze, care nu figurează în ediția de opere complete, realizată de Rodica Rotaru și Al. Piru, au apărut în revista *Insemnări literare*, 1919, nr. 3, p. 6-7, fiind semnate cu pseudonimul *Teodor D. Petrescu* ; că aceste proze aparțin lui Ibrăileanu o dovedește, în principal, „proba textului", compararea celor patru narațiuni cu *Amintiri din copilărie și adolescență*, *Doamna X* și *Adela* ; că Teodor D. Petrescu este G. Ibrăileanu o devedește faptul că inițialele sale, „T.P.", au mai fost folosite de autorul *Adelei* pentru a semna o serie de articole în *Viața românească* din 1910 (*Bărbații urîți și amorul, Misoghinismul, Căsătoria, Cronica socială, La nuntă la un amic*), iar într-o scrisoare către I. Al. Brătescu-Voinești, datată septembrie-octombrie 1910, Ibrăileanu se deconspiră : „T.P. sînt eu" ; „T.P." este Ibrăileanu și tot el este „Teodor D. Petrescu". Cel care mi-a atras atenția asupra acestor proze este Gheorghe Hrimiuc, cercetător științific la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor din Iași, un fin și avizat cunoscător al operei și vieții lui G. Ibrăileanu. Pentru autorii ediției însă există o semnalare a acestor proze făcută de Ion Crețu în „Bibliografia" sa din anul 1969. Pentru a acoperi această lacună a ediției de opere reproduc în *Addenda* integral textele celor patru narațiuni amintite, menționînd faptul că ele sînt tipărite în revistă sub titlul general *Umbre*, iar în nr. 13, din același an, al revistei *Insemnări literare* mai apare un articol cu aceeași semnătură, *Calendarul* — o șarjă „epistolară" a lui Ibrăileanu la adresa schimbării calendarului.

Mai întîi, proza *Un cîntec* este reluarea unui fragment din *Amintiri din copilărie și adolescență ;* fapt semnificativ, memoria naratorului se întoarce spre episodul celui dintîi „amor adevărat“, luminînd trăirea de atunci prin aducerea-aminte a unui cîntec „banal“, care „place oamenilor fără cultură muzicală“ — „înnobilat“ însă de semnificația vîrstei erotice pe care a marcat-o în amintire : iată cele două texte puse față în față, dovedind o dată în plus că „amorul adevărat“ al naratorului din *Amintiri* este „gama“ acestui „cîntec“ al lui Teodor D. Petrescu :

„*Eram la grădina publică.* Era o *noapte de iulie,* caldă, poetică, *infinită.* Stelele pe cer erau departe, cum par ele vara, erau pline de foc și muzica cînta o *arie banală,* dar care place oamenilor fără cultură muzicală : «Alla Stella confidente». (Mai tîrziu am cetit o schiță satirică de Caragiale, în care e vorba de o domnișoară de mahala care cînta logodnicului, din piano, această bucată ! Și schița asta mi-a mînjit frumusețea amintirii !) Deodată, îmi apare înainte, pe aleia grădinii, o fată necunoscută mie, subțire, înaltă, cu coada pe spate, cu părul galben și cu ochii negri. *Avea în mînă un trandafir roș, pe care-l ținea la gură parcă l-ar fi mușcat.*“

„Era o *noapte de vară,* o noapte înaltă, *fără margini.* Un oraș de provincie... *O grădină publică...*

O orchestră... Atunci am văzut-o întăia oară, în noaptea de vară din tinerețea îndepărtată.

Și cîntecul se înălța spre stelele eterne și tăcute. Un cîntec umil, un cîntec trecător.

Azi nimene nu mai cîntă cîntecul de altădată, azi nimene nu-și mai aduce aminte de cîntecul de altădată.

Ești mort, ești mort, *cîntec banal,* cîntec iubit, scos o clipă din noaptea neființei tale de sufletu-mi întîrziat.

Erai tînăr și tu, cîntec defunct, în noaptea aceia din anii tinereții noastre, cînd am văzut-o întăia oară, *mușcînd nervos petalele rozei înflăcărate.*“

Acest episod, consumat într-un „oraş de provincie", în ambianţa unei grădini publice şi a cîntecului „banal", parcurge un traseu direct, fără ocolişuri, de la textul din 1911 la *Adela*; memoria naratorului din *Amintiri* şi cîntecul lui Teodor D. Petrescu transmit integral substanţa lor prozatorului din *Adela*: în roman, episodul acesta este plasat în spaţiul experienţei erotice a lui Emil Codrescu care, la nouăsprezece ani, trăieşte *„cu aceleaşi cuvinte"* dragostea pentru Eliza: „La nouăsprezece ani, Eliza... Grădina publică. Fata necunoscută, venită de aiurea la rude, înaltă, fragilă, cu părul galben, cu gene lungi peste ochii negri, muşcînd nervos petalele unei roze înflăcărate... Un cîntec umil de grădină publică, astăzi mort...": amintirile naratorului, ale lui Teodor D. Petrescu şi ale personajului din *Adela* sînt identice pentru că ele provin dintr-un spaţiu autobiografic comun: autorul *Amintirilor* este Teodor D. Petrescu şi amîndoi sînt G. Ibrăileanu care, iată, publică în revistă un fragment din *Adela*: la data apariţiei prozei din *Însemnări literare* (1919) se poate spune că *textul* romanului era scris, fie şi numai fragmentar.

Cazul naraţiunii *Femeia* este încă mai revelator pentru atribuirea textelor semnate de Teodor D. Petrescu lui G. Ibrăileanu; proza sa din *Însemnări literare* este un rezumat al schiţei *Doamna X*, scrisă anterior, după cum dovedeşte menţiunea de pe plicul în care a fost găsită: portretul Doamnei X este repetat, în cele mai mici detalii, în acela al „femeii" lui Teodor D. Petrescu:

„O frunte exagerat de mare, certificat al inteligenţii ei neobişnuite, umbrită de *un păr cu luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei* ardent. *Ochii cenuşii*, mobili, *luminoşi, rîzători, în care vorbeşte interesul* ei veşnic viu *pentru tot şi pentru toate şi în care se aprinde necontenit sufletul ei neliniştit, sau, uneori, ficşi, reci, privind în gol, cînd gîndul e con-*

„Un păr cu luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei arzător. *Ochii cenuşii, luminoşi, rîzători, în care vorbea interesul pentru tot şi pentru toate şi în care se aprindea necontenit sufletul ei neliniştit sau, uneori, ficşi, reci, privind în gol, cînd gîndul era concentrat ori patima adîncă.* O *gură* puternică şi *roşie, care anunţa bunătatea şi sinceritatea, care făgăduia*

centrat ori patima adîncă. O gură mare și *roșie, care anunță sinceritatea și bunătatea, care făgăduiește pasiunea și voluptatea. Cînd e excitată de o idee, de un sentiment* de o plăcere, *de o glumă, fața ei, păstrînd complexitatea vîrstei de treizeci de ani, capătă totuși candoarea și tinerețea expresiei unei fete de optsprezece ani.* Atunci nu i se poate împotrivi nimene. *Atunci o fată de optsprezece ani făgăduiește nebuniile complicate ale femeii de treizeci de ani (...) Brațele albe, rotunde, leneșe, subțiri la încheietura mîinii și progresînd în amploare spre cot. Mersul drept,* sigur, *insistent, poruncitor ca și întreaga ei alură. Piciorul, ca o mînuță de mic. Mîna* slabă, *nervoasă, amicală. Vasul, în care arde mireasma sufletului ei, e admirabil de finețe și de proporții (...)* E ușor friguroasă *se învelește în șaluri să-și păstreze și să-și simtă căldura; are ceva din frigurozitatea* fermecătoare *și din cocheta alintare a pisicii* — femeia aceasta electrică. *Îi plac stofele frumoase, agreabile ochiului și pipăitului și care se lipesc* plăcut *de corp."*

pasiunea și voluptatea. Cînd era excitată de o idee, de un sentiment, de o glumă, fața ei, păstrînd complexiunea vîrstei de treizeci de ani căpăta totuși candoarea și tinerețea expresiei unei fete de optsprezece ani. Atunci o fată de optsprezece ani făgăduia nebuniile complicate ale femeii de treizeci. Vasul în care ardea mireasma sufletului ei, era admirabil ca proporții și ca finețe. Brațele albe, rotunde, leneșe, subțiri la încheietura mîinii și progresînd în amploare spre cot. *Piciorul, ca o mînuță de mic. Mîna nervoasă și amicală. Mersul drept, insistent, poruncitor ca și întreaga ei* ființă. *Avea ceva din friguroasa și cocheta alintare a pisicii. Îi plăcea să se învălească în șaluri, ca să-și păstreze și să-și simtă căldura. Îi plăceau stofele frumoase, agreabile ochiului și pipăitului și care se lipesc* dezmierdător *pe corp."*

Între cele două portrete deosebirile sînt minime : cîteva cuvinte modificate („ardent“, „mare“, „plăcut“ din *Doamna X* devin în *Femeia* „arzător“, „puternică“, „dezmerdător“), plasarea diferită a cîtorva fraze în text. Teodor D. Petrescu nu schimbă în 1919 aproape nimic din ceea ce scrisese Ibrăileanu anterior. Şi nu doar elementele înfăţişării şi gusturilor celor două personaje sînt identice, dar şi „arta de a iubi“ :

„«Cînd se dă cuiva, se dă *cu entuziasm, cu frenezie, cu dorința neînfrînată de a se da toată, cu toate gîndurile ei, cu toată simțirea ei, cu toate ceasurile ei, dureros, adînc, jertfelnic, învăluitor, cu căldura ei exasperată, cu tot rîsul ei, cu tot plînsul ei*». Această femeie, îmi explica el, *cu instinctele ei puternice și sănătoase, cu apetiturile ei intacte și robuste și cu inteligența ei lucidă*, nu e deloc romantică în iubire. *Ea iubește fără lună, fără literatură*, ea iubește direct și vrea să fie iubită tot așa.“

„Această femeie știe să iubească. *Cu instinctele puternice și sănătoase, cu apetiturile intacte și robuste, cu inteligența ei lucidă, ea iubea fără lună, fără literatură*, fără milă pentru nimic și pentru nimene. Se arunca în vîltoare *cu entuziasm, cu frenezie, cu dorința neînfrînată de a se da toată, cu toate gîndurile ei, cu toată simțirea ei, cu toate ceasurile ei, dureros, jertfelnic, învăluitor, cu căldura ei exasperată, cu tot rîsul ei, cu tot plînsul ei...*“

Dincolo de evidenta lor identitate, între *Doamna X* și *Femeia* există, totuși, un element de structurare a narațiunii care apare diferit în cele două texte ; portretul Doamnei X este făcut la timpul *prezent*, în vreme ce acela al „femeii“ lui Teodor D. Petrescu se constituie prin intermediul *imperfectului* ; chiar dacă minimă, deosebirea este importantă în perspectiva *relației* cu romanul a celor două proze. În *Adela*, portretul și „arta de a iubi“ ale Doamnei X („Femeii“) pot fi regăsite în elementele „corespondente“ ale „femeii de la Viena“, una dintre experiențele erotice ale lui Emil Codrescu ; *Femeia* este mai aproape de textul romanului prin acest imperfect al relatării aducerilor-aminte : „Un păr arămiu, cu

luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei arzător. Ochii de o culoare nehotărîtă, cafea și aur, schimbătoare după dispoziție, după culoarea timpului, în care *se aprindea* necontenit sufletul ei neliniștit, sau uneori ficși, reci, privind în gol, cînd gîndul *era concentrat* ori patima adîncă. O gură mobilă, nesigură. Brațele albe, fine. Piciorul, ca o mînă de mic, neliniștit. Mîna — nervoasă, șovăitoare (...) Femeia aceasta *știa* să iubească. Cu instinctele puternice și sănătoase, cu inteligența lucidă, ea *iubea* fără lună, fără fraze, cu toate fibrele corpului ei, cu căldura ei exasperată". *Similitudinile* dintre cele două proze — *Un cîntec* și *Femeia* — și fragmentele amintite din *Adela*, *Amintiri din copilărie și adolescență* și *Doamna X* nu lasă nici un dubiu asupra identității adevărate a lui Teodor D. Petrescu, dar, în același timp, ele conturează etapa la care se afla redactarea romanului în 1919; textul publicat în 1933 era *scris* în 1919, cel puțin în fragmentele lui importante.

Scrisă sub forma unei epistole, ca și *Amintiri din copilărie și adolescență* dealtminteri, schița *Doamna X* (cu varianta sa din revistă, *Femeia*) este *textul epic* care preludează romanul ; esența „examenului sentimental" al *Adelei* se află în cele cîteva pagini ale „examenului psihologic" al *Doamnei X* : „cazul" din această schiță este identic cu cel al romanului, modalitățile de investigare fiind însă diferite : în *Doamna X* este abordat „strîns", concentrat, pe o cale psihologică, în timp ce în *Adela* naratorul își „studiază" personajele într-un ansamblu epic. Cei doi — psiholog și prozator — constituie expeditorul și destinatarul „scrisorii" : „Dar eu îți dau mai mult impresii, și tu ai nevoie de fapte" ; *„eu"* este autorul examenului psihologic, cel care se interesează mai mult de *impresii*, în timp ce *„tu"* este autorul prezumtiv al romanului, cel care dorește *fapte*, substanță epică : la acest examen psihologic participă atît „examinatorul", cît și „martorul" (romancierul), rezultatele analizei „cazului" Doamnei X devenind premisele construcției romanești. Examenul în sine este *dificil* întrucît, iată, psihologul nu poate trece de obstacolul „obscurităților fiziologice inanalizabile", la elucidarea „cazului" fiind convocat, în cele din urmă, și moralistul : „Cel mult dacă unele aspecte ale naturii morale pot arunca lumini asupra întunecimilor ființei noastre fizice" ; pentru a-și pregăti romanul, prozatorul „inventează" acest „caz" dificil care re-

prezintă un prilej de întîlnire a „vocilor" sale (moralistul, sociologul, psihologul, criticul), dar și ultimul *filtru* — cel mai „sever" — prin care trebuie să treacă *Adela*; obiectul examenului psihologic din *Doamna X* este iubirea, „sentimentul irațional", studiat anterior de romancier prin intermediul amintitelor sale *„voci" calificate*. Întreaga operă a lui Ibrăileanu poate fi citită din perspectiva acestei „invariante" a preocupărilor sale; problematica erosului este „obiectul" depus pe o placă turnantă în mijlocul unei încăperi intens luminate, în care se află sociologul, psihologul, moralistul, criticul și prozatorul: prin fața ochilor tuturor acestora trece imaginea „obiectului" care se filtrează, se conturează însă definitiv doar pentru romancier.

Dorian, personajul masculin al schiței, este un prototip al lui Emil Codrescu; aceeași *insuficiență vitală* („Dorian avea impresia unui om care moare de frig și nu poate scoate decît scîntei slabe acolo unde altul ar aprinde un incendiu colosal, unde alții aprinsese un asemenea incendiu"), aceeași *impresionabilitate* și *lipsă de voință*, aceeași *„religie a amorului"* și același *exces de autoanaliză*: „Cînd apărea un asemenea «concurent», se întîmplau cu Dorian două lucruri. Cel dintîi, desigur, e că suferea îngrozitor. Cel de-al doilea era minuțioasa și chinuitoarea analiză psihologică la care se deda, în care se afunda zile, săptămîni, luni întregi. «E prietenie, e prietenie amoroasă?» Era problema de fiecare ceas din zi și din noapte. Și Dorian punea metodă în analiza sa"; Dorian și „reprezentantul" său din roman, Emil Codrescu, sînt analiști redutabili ai propriilor complexe afective, personajul schiței „punînd *metodă*" în analiza sa, ca și *doctorul* din *Adela*.

Între Dorian și Emil Codrescu nu sînt însă doar asemănări, „cazul" din schiță apropiindu-se numai pînă la un anume punct de cel romanesc; acolo unde structurile afective ale celor doi se despart începe asemănarea — surprinzătoare — a lui Dorian cu Andrei Lerian din romanul *Aripa morții* al lui Lovinescu: „Dorian era, din naștere, un candidat la sinucidere. Tu știi neegalitatea caracterului lui, predispoziția lui la melancolie, violenta lui nemulțumire de sine, iritabilitatea lui excesivă, frica lui de ridicol, impresionabilitatea lui exagerată, imaginația lui, dezordonată și adesea funebră, duelul dureros dintre inteligență și voință, dezorganizarea instinctelor prin analiza necontenită a sufletului și a faptelor lui, capacitatea lui îngrozi-

toare de a suferi, sentimentul lui penibil de singurătate morală, preocuparea lui de moarte" ; pentru a relua expresia lui Lovinescu, Dorian este „un om de rînd" care, ca și Andrei Lerian din *Aripa morții* sau Petrăchel Coroi din *Mălurenii,* nu poate ieși din spațiul activizat de impulsurile erotice decît prin gestul „violent" al sinuciderii. Aici, Dorian din *Doamna X* încetează de a mai fi Emil Codrescu din *Adela ;* „alternativa" sinuciderii lipsește din examenul sentimental al doctorului pentru că acesta, spre deosebire de Dorian, are mereu la îndemînă „alternativa" creației. În fapt, cei doi reprezintă două tipuri de sensibilitate care comunică prin unele însușiri, dar se despart prin altele ; Dorian din *Doamna X,* ca și Andrei Lerian sau personajul din *Bizu,* este un *romantic* pentru care erosul nu are decît valoarea stabilită în limitele „tiparului" de sensibilitate căruia își circumscrie structura interioară ; Emil Codrescu din *Adela* este un *„modern"* cu suflet romantic, un romantic *intoxicat* de romantism, un personaj în care Ibrăileanu a proiectat două moduri de a se raporta la sentimentul erotic : Emil Codrescu încearcă să trăiască erosul „romantic" prin cel „realist", altfel spus, să-și re-prezinte icoana *iubirii* într-un spațiu al *amorului :* Dorian este „jumătatea" romantică a personajului din *Adela.*

Personajul feminin al schiței, Doamna X, este un prototip al feminității în textura căruia se pot recunoaște puține elemente din conturul Adelei și mult mai multe din chipul și „arta de a iubi" ale unor personaje secundare ale romanului („femeia de la Viena" și „femeia de la amiaza vieții") ; pentru Adela, romancierul păstrează de la Doamna X *feminitatea* („Natura a făcut o greșeală fermecătoare cînd i-a dat feminitatea a zece femei pe care le-a lăsat reci și plictisitoare"), *„imaginația stărilor psihice"*, „reflexul condiționat" al fiziologiei, care este *muzica,* și *forța „virilă"*. Puține amănunte din chipul Adelei se pot recunoaște în trăsăturile celui descris de autorul „scrisorii" care știe însă la fel de bine lecția „maestrului" Charcot, conform căreia amănuntul re-prezintă întregul : „O frunte exagerat de mare, certificat al inteligenții ei neobișnuite, umbrită de un păr cu luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei ardent. Ochii cenușii, mobili, luminoși, rîzători, în care vorbește interesul ei veșnic viu pentru tot și pentru toate și în care se aprinde necontenit sufletul ei neliniștit, sau, uneori, ficși, reci, privind în gol, cînd gîndul e concentrat

ori patima adîncă" ; ochii *rîzători* sînt ai ironicii Adela, dar ansamblul portretului aparține „femeii de la Viena", așa cum s-a putut vedea din „proba textului" făcută mai sus.

Doamna X este un amestec de calități contradictorii care vor fi separate, „tipizate" în construcția romanescă ; nuvelistul pregătește „terenul" pentru romancier, dar, în același timp, își oferă „libertatea" de a scrie un text „independent" : structura personajului feminin din *Doamna X* este polul opus al celei aparținînd personajului masculin, în „conflictul" lor naratorul vizînd, de fapt, confruntarea dintre erosul „romantic" și cel „realist". Așadar „romanticul" Dorian față în față cu „realista" Doamnă X, într-un context autonom ; fapt anticipat de titlul schiței, atenția autorului se îndreaptă, cu deosebire, spre cel de-al doilea tip de sensibilitate pe care îl impune personajul feminin. Doamna X, „femeia electrică", trăiește doar sub semnul *senzației* : „Ea simte, simte, simte și atîta tot. Ea arde de simțire. Lumea, pentru ea, e numai senzațiile ei, și nu fantasmagoria mare a lui Dumnezeu. Lumea e numai un prilej pentru sensibilitatea ei" ; definiția Doamnei X este această revărsare de viață intensă, limbajul dialogului femeii cu lumea fiind acela al „codului" senzației ; Doamna X, care, ca și „femeia de la Viena" din *Adela*, „iubește fără lună, fără literatură", evoluează într-un spațiu a cărui „funcționalitate" este marcată de „arta de a iubi" direct, „realist" : „Grădina ei e plină de bănci, de scaune, așezate neprevăzut pe la colțuri favorabile. În casa ei sînt răspîndite fotolii, taburete, tot felul de lucruri de un lux util" ; în ceea ce o înconjoară pe Doamna X, nimic nu amintește de *„gratuitatea" iubirii*, totul fiind așezat pentru *„utilitatea" amorului* : acest spațiu „realist" îl „sufocă" pe „romanticul" Dorian. Tipul de sensibilitate, reprezentat în schiță prin Doamna X, va fi „desfăcut" în roman ; feminitatea, inteligența, imaginația stărilor psihice și forța „virilă" vor fi atribuite Adelei, în timp ce senzualitatea, arta iubirii „realiste" cu toate însușirile pe care le presupune aceasta, se vor circumscrie sferei amorului, individualizînd personaje secundare („femeia de la Viena" și „femeia de la amiaza vieții" — două dintre experiențele erotice ale lui Emil Codrescu).

Dacă personajele romanului nu se pot recunoaște decît parțial în cele ale schiței, „duelul" din *Adela* este pe deplin conturat în *Doamna X* ; aceeași confruntare, același joc al „su-

veranului" cu „supusul" său, în care rolurile sînt inversate față de „norma" socială : în jocul erotic, femeia are toate atributele „virilității", iar bărbatul — pe cele ale „feminității". Între Dorian și Doamna X sînt aceleași *raporturi de „forță"* care vor caracteriza și cuplul romanesc Adela-Emil Codrescu ; diferă doar modalitățile lor de analiză : în *Doamna X* totul este spus „concentrat", direct, naratorul-psiholog neavînd la dispoziție decît cîteva pagini pentru a relata „cazul" său, în timp ce în *Adela* jocul este mai subtil, făcut mai mult din sugestii, cerînd participarea, implicarea cititorului care trebuie să reconstituie în actul lecturii *înțelesul* subînțelesurilor strecurate în faptele din desfășurarea firului epic : „Lipsa de energie virilă — aceasta era impresia obișnuită ce Dorian o făcea Doamnei X. Dorian nu se putea impune Doamnei X. Îi lipsea acel fluid magnetic al voinței care fascinează și domină pe o femeie. Și, ceea ce e mai rău, Doamna X avea, ea, calitățile virile care îi lipseau lui Dorian, orgoliul, stăpînirea de sine, resemnarea. Aceste calități *tari*, într-o ființă așa de feminină și de arzătoare, sînt un farmec mai mult al Doamnei X. Dar rolurile erau răsturnate" ; romanticul Dorian și „realista" Doamnă X se regăsesc pe aceleași poziții — „victimă" și „călău" — în roman, „virila" Adela și „femininul" Emil Codrescu reeditînd acolo jocul erotic descris în textul schiței. Această semnificație a raporturilor erotice, „răsturnate" față de „normă", trebuie pusă în relație cu concepția lui Ibrăileanu despre „revoluțiunea în moravuri" ; fără a avea senzualitatea Doamnei X, Adela este și ea una dintre persoanele prezente „la nuntă, la un amic", care privește cu aceeași ironie agresivă spre partenerul său de joc și pentru care „dogma" biblică a devenit un „obiect de muzeu" : „bărbatul să se teamă de femeie" — aceasta este „excepția" pe care o instalează erosul „realist".

Confruntarea dintre cele două tipuri de sensibilitate l-a preocupat pe Ibrăileanu, cum s-a văzut, pe întreg parcursul activității sale — sociologul, psihologul, moralistul și criticul încercînd să definească pentru romancier esența „revoluțiunii în moravuri" ; în conflictul din *Doamna X* și, mai ales, în „duelul" din *Adela,* Ibrăileanu a scris istoria evoluției unei sensibilități din perspectiva raportării diferite la două moduri de trăire erotică : *iubirea,* care aparține „romantismului" și *amorul,* care se circumscrie erosului „realist". În limitele acestor coordonate ale „examenului sentimental" al *Adelei* se poate

afla măcar una dintre explicațiile interesului constant cu care romanul lui Ibrăileanu a fost întîmpinat de cele mai diverse generații și categorii de cititori, la diferite etape ale evoluției literaturii noastre ; critica a „recuperat“ demult *Adela* pentru istoria romanului românesc, iar pentru „cititorul comun“ romanul lui Ibrăileanu este o lectură „obligatorie“, făcută cel mai adesea cu un pronunțat coeficient de implicare afectivă. Și aceasta pentru că în *Adela* se află vîrstele de totdeauna ale trăirii erotice, oricînd și oriunde posibile și repetabile : cele două luni pot fi oriunde două zile, iar Bălțătești poate fi oricînd o altă urbe.

EXAMENUL SENTIMENTAL

Niciodată Nimicul nu e un nimic în absolut, iar acel ceva care face ca Nimicul să nu fie *chiar* nimic este însuși Totul : este vorba aici nu de Nimicul care *creează* Totul, ci de Nimicul care îl *conține* pe Marele Tot. Cele două repere fundamentale, din confruntarea cărora se naște substanța romanului *Adela*, organizează, semnificativ, secvența sa de deschidere : „Bălțătești !... O improvizație de bîlci, pe șoseaua care vine de la Piatră, trece prin mijlocul satului, strîmbă, șerpuind printre rîpi, și se duce la Tîrgu-Neamțului, înconjurată de singurătăți". *Spațiul-pregătitor* este reprezentat în cele două componente esențiale ale sale : *peisajul derizoriu*, „bîlciul" urbei cu „lume multă, care vrea să petreacă și nu știe cum", cu „doamnele, ostentativ fără treabă" și „domnii înarmați cu alpenstock-uri" și *peisajul de identificare* al ființei, marea singurătate a munților dinspre apus : „Peisaj meschin. O colină întinsă, tristă, pătată de cîțiva arbori schilozi, ascunde munții dinspre apus" : bîlciul și singurătatea, colina și munții sînt primele semne ale jocului „infernal" în care se vor cuprinde Emil Codrescu și Adela.

Biblioteca estivală a doctorului, *spațiul cultural însoțitor* este organizat după aceleași legi ca și cel „natural" ; cataloagele cîtorva librării străine, un dicționar portativ și Diogen Laerțiu, iată cărțile care oferă imaginea, deopotrivă derizorie, a proiectelor de lectură pe care pare a și le fi făcut Emil Codrescu pentru lunile de vară petrecute în Bălțătești. „Nimicurile" din valiza cu cărți devin însă semnificative prin referin-



țele la cel pe care îl însoțesc ; cataloagele sînt „pentru momentele de *lirism intelectual*“, fiecare titlu trecut aici trimițînd la clipele unor trăiri anterioare, configurînd una dintre funcțiile viitoare ale textului în roman, aceea de canal de transmitere a sentimentului : „Iată și volumul (firește de poezii) în care ai trimis Elizei declarația de dragoste... Eliza...“. Dicționarul portativ este textul de contact cu realitatea în sine : „Dicționarul — pentru momentele cînd spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai și figura alături ; păsările din dicționare au întotdeauna mutra mirată și comică), apoi o prepoziție cu înțelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Și tot așa, în partea a doua, la numele proprii — un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinde departe în mare un oraș cu nume ciudat, și mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole și a fost pe rînd (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor și apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive“ ; eclectismul informațiilor, „dezordinea“ notației care o re-prezintă pe aceea a vieții, așa cum se desfășoară în detaliul ei cotidian, fac *dicționarul* asemănător cu *jurnalul* și ambele cu *„romanul* în notații sugestive“ ; titlul din catalog, amintind de Eliza, articolul din dicționar despre diva italiană focalizează un anume *„interes erotic“* care anticipă intriga *Adelei* prin referințele la ceea ce aș numi *predispoziția* personajului masculin : cele două elemente converg spre imaginea încă ascunsă a unui anume complex psihic al doctorului aflat în vacanță, care va provoca faptele și, implicit, textul romanului. În sfîrșit, notele sugestive care vin din recitirea, aparent întîmplătoare, a unor pagini aparținînd lui Diogen Laerțiu : „Ataraxie. «Apatie»... Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui. Decadența Greciei. Antipodul «bestiei blonde». «L'homme, ivre d'une ombre qui passe, porte toujours le châtiment d'avoir voulu changer de place»... Mulțumit cu puțin, ca să poată suporta viața... Indulgent cu alții, sever cu el însuși. Inspiratorul tuturor endemonologiilor amabil-pesimiste. Neînțeles de proști și de porci, care traduc «plăcerea» lui subtilă și detașată în plăcerea lor trivială și-l stropesc cu noroiul indignării lor ipocrite“ ; se află în aceste

notaţii de lectură însuşi modelul celui care citeşte, Emil Codrescu purtîndu-şi radiografia propriei fiinţe în biblioteca sa estivală : textul creează textul, cele trei volume din valiza doctorului — adevărate pre-texte ale romanului — conturînd prin referinţele lor, structura interioară a personajului romanesc, „programîndu-i" reacţiile viitoare, înnăbuşindu-i existenţa în detaliul livresc.

Alături de peisaj şi text, *memoria* este cel de-al treilea spaţiu care defineşte, în secvenţa de deschidere a romanului, structura personajului ; peisajul, textul şi memoria pregătesc intriga romanului, Emil Codrescu trebuind să re-cunoască trecutul pentru a putea trăi prezentul. Spaţiu mai complex decît celelalte două, memoria operează o stratificare a timpului trecut în stadii cronologice şi simboluri dominante, corespunzînd unor anume etape ale devenirii fiinţei, distanţate în ordinea calităţii trăirii lor ; primul stadiu este cel al lui *altădată* — o vîrstă mai recentă, cunoscută, relatată în detaliul ei semnificativ prin intermediul perfectului simplu şi al gerunziului, un timp al acţiunii încheiate şi un mod al fluxului existenţial pe care fiinţa îl doreşte continuu : „Peste cîteva zile, singur, prin munţi, sau (mai liric) prin munţii tinereţii. Stabilirea «itinerariului» scoate din umbră atîtea imagini de altădată... O noapte albastră deasupra Durăului, în septembrie... Luna, izbutind în sfîrşit să urce Ceahlăul dinspre Buhalniţa, apăru candidă şi sinistră între două stînci, apoi dispăru în dosul Panaghiei şi pe urmă, după ce stătu o vreme nehotărîtă deasupra prăpastiei, veni pe biserica schitului. A doua zi, pe Ceahlău... Bolta imensă de azur, acoperind priveliştile scînteietoare... Monştrii pietrificaţi de pe munte, culcaţi, ori în picioare, unii binevoitori, alţii agresivi sau bizari. (Era şi unul amical şi hilar, în mijlocul platoului). Culmile negre din vale tîrîndu-se spre piciorul muntelui colosal, ori alergînd speriate în toate părţile şi oprindu-se brusc, halucinate. Cînd vineţi, cînd roşii, munţii înalţi de pe Bistricioara, strălucind în soare cu toate stîncile lor... Departe, în singurătăţi adînci, munţii cei din urmă — aproape de nouri, albi-translucizi — încununaţi în gloria infinitului, impresionînd mai mult sufletul decît ochiul, înfiorînd «voinţa», ca şi muzica, răscolind din adîncurile ancestrale spaime, nostalgii, mitologii defuncte... Şi-n fundul prăpastiei, la utrenie, aiurînd, sunetul clopotului de la schitul invizibil..." ; *altădată* este un timp apropiat de instanţa memoriei, aducerile-aminte organi-

zîndu-se după un regim temporal care păstrează o minimă precizie : timpul lui altădată poate fi încă împărțit între „astăzi" și „a doua zi", plasat în „septembrie", descris în detaliile corespunzătoare unor senzații precise, avute atunci, dar, în același timp, acest altădată își precizează, prin fina sugestie a atemporalului, impactul asupra sensibilității celui care rememorează, a istoriei sale interioare, nedatate pentru că istoria formării ființei nu acceptă cronologia exterioară a lumii fenomenale, a tranzitoriului : vîrsta de aur trebuie să fie veșnică.

Cel de-al doilea stadiu de referință al memoriei este *adîncul vremii*, desemnînd vîrsta de dincolo de „altădată" pe care ființa o reface prin intermediul imperfectului în „imagini răzlețe", greu de „localizat în timp" : între „altădată" și „adîncul vremii" este distanța dintre acțiune și senzație, precizie și imprecizie, realitate și ficțiune, „încheiat" și „durativ" : „Încă și mai din adîncul vremii, Borca, cu diminețile care sunau cristalin, cu zilele înalte și luminoase, cu nopțile care veneau din pădure ude, cu miros de ferigă... Și imagini răzlețe dintr-o vară sau alta, unele greu de localizat în timp : un curcubeu la depărtare de cîțiva stînjeni, văzut din vîrful Hăläucii : un cerc care abia își înscria statua proiectată în el, rupt în partea de jos de umbra picioarelor mele. Un nour de smoală, deasupra Călimanilor, biciuit în fiecare clipă de două trăsnete ca două fire de magneziu aprins. Un pîrău secret, într-un peisaj de la începutul vremurilor, încercînd, înainte de Beethoven, andantele din *Simfonia a VI-a*. Un cer violet, departe, într-o dimineață aspră de august. Un șipot minuscul, închis într-o încăpere de zid, țirîind obosit într-o noapte tîrzie și de care doamnei Voinescu i-a fost milă să-l lăsăm singur în foșnetul de cimitir al celor patru plopi...". Memoria își fixează reperele în peisaj ; tot ceea ce a impresionat „ochiul și sufletul" se află într-o structură imobilă, imuabilă — muntele — re-prezentînd în *vizibil* durata devenirii ființei. Muntele este unul dintre acele repere spațiale, devenite simboluri, a căror textură și funcționalitate se vor schimba radical în textul romanului ; muntele din memorie și muntele din prezentul *Adelei* sînt două realități distincte care marchează prin raporturile dintre ele evoluția personajului și corelația calitativă dintre trecut și prezent, cele două timpuri organizatoare ale discursului romanesc. Dincolo de prezența discretă a celor două forme verbale — perfect simplu și imperfect — care delimitează cele două stadii cronologice —

„altădată“ și „adîncul vremii“ —, memoria personajului este una preponderent *nominală* (doar șapte forme verbale „personale“ în prima secvență și cinci în cea de-a doua) ; organizarea memoriei prin intermediul unui regim nominal are semnificația valorii cu care este investită numirea, re-cunoașterea vieții trecute ca pregătire a continuării ei în prezent.

„Recapitularea“ lui Emil Codrescu continuă cu fragmente disparate, imaginii fulgurante de la diferite etape ale existenței (tinerețea, „preistoria vieții“, moartea mamei, perioada studiilor) ; dintre acestea, reține atenția în mod deosebit, pentru economia romanului, rememorarea mamei dintr-un fragment mult discutat de critică : „Azi se împlinesc treizeci și șase de ani de la moartea mamei.. Timpul vine din viitor, trece în urmă, se darmă peste ea, o acopere, o face tot mai inexistentă, căci morții mor și ei, mereu. Cînd voi dispărea și eu, va fi murit și ea complect din univers. Prea mic, cînd a murit, ca s-o țin minte, imaginea ei mi-am creat-o mai tîrziu, în copilărie, după o fotografie rea și ștearsă, pe care am înviat-o și am colorat-o cu tot ce am auzit de la alții și cu propria mea fantezie : o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui. Amintire a unei imagini arbitrare de altădată, aceasta și atîta *este* mama. În cursul vieții, imaginea rămînînd aceeași, a variat, totuși, odată cu punctul de privire în care mă mutau anii. În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică. Dar aceste sentimente sui-generis, aceste ipoteze afective, fără substratul vreunei realități experimentale în viața de familie, au fost nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă demult. Ca și furtunile, care răscolesc numai fața oceanului, pasiunile tinereții au venit și au trecut, dar în adîncurile cele din urmă ale sufletului dragostea pentru imaginea fetei moarte a rămas intactă, neamestecată, de o esență unică, și în nopțile senine, în prima tinerețe și uneori și astăzi, cînd mă simt singur, nedreptățit, nefericit, mi se pare că mă privește cu grijă și duioșie, aplecată peste o balustradă ideală din spațiile interplanetare“.

Adîncurile cele din urmă ale sufletului lui Emil Codrescu sînt guvernate, așadar, de o *imagine ideală* pe care *și-a creat-o* prin „învierea“ și „colorarea“ unei *imagini materiale* (fotografia rea și ștearsă) ; dincolo de relația evidentă cu mitul lui Pygmalion, cel care iubește propria-i plăsmuire, raportul dintre ideal și material interesează încă mai mult în ordinea evoluției

personajului romanesc. Nucleul complexului erotic care îi marchează existenţa este mai întîi o *amintire* care, prin esenţa sa, păstrează un echilibru fragil între ceea ce este material, între ceea ce a fost *vizibil* şi ceea ce este ideal, obiect al unei *viziuni* care aparţine spiritului; amintirea constituie o „imagine arbitrară" tocmai din cauza acestui amestec al idealităţii în materialitate, amestec indiscernabil care agită fiinţa în clipa de dinaintea trezirii conştiinţei, de dinaintea apariţiei acelui „punct de privire" — sintagmă care defineşte manifestarea fenomenalului, a tranzitoriului, a cronologiei, a „anilor". *Esenţa ideală* a imaginii reprezintă, în fapt, garanţia *duratei* sale; amintirea, trecută prin filtrele succesive ale acestei durate, se transformă în *ipoteze afective*, în nostalgii de amor, marcînd toate vîrstele erotice ale lui Emil Codrescu: mamă-soră-fiică-fată frumoasă, acesta este traiectul pe care amintirea îl parcurge pînă a deveni nostalgie de amor.

Imaginea ideală şi aceea materială nu se deosebesc în ceea ce priveşte calitatea *trăirii* lor; punctul de plecare este acelaşi, trăit cu aceeaşi intensitate, atît de *omul* (copilul) cu imaginea sa materială, cît şi de *artistul* (Emil Codrescu este autorul „jurnalului" din ale cărui fragmente se scrie romanul) care îşi proiectează o imagine ideală a unui acelaşi obiect: deosebirea dintre cele două imagini constă în *durata* lor. Dacă imaginea materială este supusă acţiunii derizorii a fenomenului, a „anilor", imaginea ideală este mereu aceeaşi, la diferite vîrste, intactă, neamestecată, de o esenţă eurică; nefericirea, pe care o mărturiseşte personajul în finalul fragmentului, nu este a artistului, ci a omului; imaginea ideală a înlocuit-o total, definitiv, pe aceea materială, nefericirea şi singurătatea fiind ale omului care nu se poate însoţi decît cu ceea ce este omenesc, cu imagini vizibile, materiale, palpabile, „condamnat" de artist să locuiască pentru totdeauna în intimitatea unei imagini ideale: îngerul este omul, iar demonul este artistul. Privită din perspectiva dezvăluirii intrigii romanului, *această* semnificaţie a fragmentului din secvenţa de deschidere poate explica resorturile pasiunii lui Emil Codrescu pentru Adela, distanţa mereu aceeaşi dintre dorinţă şi „finalizare" şi, mai ales, finalul „deschis" al textului lui Ibrăileanu; Emil Codrescu nu are nevoie de Adela, „aşa cum este", ci de „semnele" ei, fetişurile din care fantazia sa va „colora", va „învia", ca şi pînă acum, o imagine ideală care pleacă de la detaliile celei materiale, în-

cercînd să i se substituie : Adela este o re-prezentare a unui prototip, o imagine materială proiectată din esența aceleia ideale și, de aceea, supusă tranzitoriului, deriziunii devenirii timpului, dispariției.

Secvența de deschidere a romanului nu pregătește doar personajul pentru destinul său romanesc, ci și *spațiul* său de evoluție ; ca și la Lovinescu, în *Adela* spațiul este unul feminizat, „contaminat" de jocul erotic al eroilor — un *spațiu-femeie* al cărui nucleu în romanul lui Ibrăileanu este *luna.* Amploarea pe care o presupun dezvoltările tematice și simbolice ale lunii în *Adela,* cît și în proza anterioară, oferă imaginea unei adevărate simbolistici a lunii. Făcînd o incursiune în prozele de început ale lui Ibrăileanu, aparținînd anului 1889, se conturează acest simbolism lunar al cărui nucleu iradiant este erosul, pasiunea. Iată, de pildă, narațiunea *Vis ;* mai întîi, *luna roșie,* semn al trecerii pragului dintre realitate și vis, anunță „ceasul tainelor" : „Ce feerie se desfășura la ieșirea lunei roșe — parcă se scăldase într-o mare de sînge — de dincolo de deal !" ; spațiul inițierii, al tainelor, se dezvăluie apoi în lumina de argint a *lunii pline :* „Ce strălucitoare cărare de argint brăzdase luna plină pe luciul lacului adormit. Cîtă armonie, și ce lume de visuri aurite lîngă ropotul unui izvor limpede, ce strălucea în lună !" ; în sfîrșit, *luna nemișcată,* ca semn al instalării în suferință : „Luna nemișcată strălucea pe cerul albastru, țintuit de mii de stele, cînd zbură frumosu-mi vis ; ceasul tainelor dispăruse. Dar îi era și lunei groază de astă lume josnică, fără idealuri, cu simțurile tocite, de astă lume proastă în care m-am deșteptat". Opoziția dintre lumea feerică (visul) și aceea „proastă" (realitatea) este marcată prin etapele succesive pe care le parcurge astrul nocturn : luna „îngrozită" și luna în dinamica cromaticii sale (roșu, argint). „Tratarea" temei este, în esența sa, eminesciană ; ca și la poetul *Luceafărului,* luna apare în ipostaza „ființării" sale, element protector și polarizator al erosului în proza *Otiliei,* de exemplu : „Oh, vin la mine mai aproape, stăpîna visurilor mele : acuși răsare de pe codru luna, cu-al ei norod de veacuri (...) o, nime n-are să ne vadă... doar luna galeșă, o pată !".

Reprezentările astrului nopții în prozele de început, cu evidentele lor contururi eminesciene, se îmbogățesc substanțial în *Adela,* căpătînd dimensiunile unui simbolism lunar cu o

textură complexă, originală, încadrată funcțional în textul romanului pe a cărui intrigă o explică, o anticipă încă din secvența sa de început. Într-un fragment amintit mai înainte, apărea prima ipostază a simbolului : *luna dinamică,* personificată, investită cu calități contradictorii, omenești în esența lor : „Luna, izbutind în sfîrșit să urce Ceahlăul dinspre Buhalnița, apăru candidă și sinistră între două stînci, apoi dispăru în dosul Panaghiei și pe urmă, după ce stătu o vreme nehotărîtă deasupra prăpastiei, veni pe biserica schitului" ; în peisajul memoriei, aflată la primul ei stadiu cronologic — „altădată" —, luna este unicul personaj, unica ființă care se manifestă ca atare, acționînd : luna dinamică, *luna-femeie* este însoțitoarea de totdeauna a lui Emil Codrescu pe drumurile marilor sale singurătăți.

Izomorfismul lună-femeie devine evident în acest fragment al secvenței de deschidere a romanului prin investirea primului element al relației cu o calitate esențială a celui de-al doilea : *gelozia :* „Plimbare până aproape de Valea-Sacă. Lună plină. Răsărea cînd am ieșit din sat. Era greoaie și roșie ca și în noaptea aceea îndepărtată, cînd se îmbulzea pe poarta jităriei, gata să dea peste noi, și atît de neașteptată era apariția ei abia răsărită acolo în poartă, încît femeia cu care — strecurîndu-ne prin întunericul de lîngă garduri — căutam singurătatea cîmpiei făcu un gest de apărare cu amîndouă mîinile și scoase un strigăt ușor de surpriză" ; agresivitatea lunii, efect al „geloziei" sale feminine, marchează o anume stare de complicitate a personajului cu spațiul său de identificare : singurătatea cîmpiei este singurătatea absolută a personajului care trebuie să pătrundă aici însoțit doar de imaginea sa ideală : manifestarea agresivă a spațiului este un semn al interdicției de trecere a unei imagini materiale, copie „imperfectă" a unei lumi „perfecte". Semnificativ, trecerea pragului actualizării, a pragului dintre cele două repere temporale ale destinului lui Emil Codrescu — trecut și prezent —, se face prin intermediul unei „stări" a spațiului, re-prezentat aici prin nucleul său ; luna este „greoaie și roșie *ca și* în noaptea aceea îndepărtată" : memoria personajului nu actualizează nimic în afara spațiului (muntele, luna), singurul purtător al unor elemente care nu se pot schimba și, în consecință, nu pot modifica datele experiențelor anterioare.

A doua ipostază „funcţională" a lunii este aceea de *trans-figurare* : „...Luna transfigurează totul. Gardurile strîmbe, şandramalele dărăpănate, bălăriile din maidan, atît de urîte în lumina soarelui analist şi veridic, adinioarea în bătaia lunii erau frumoase, dădeau satului «balnear» o poezie nemeritată ; iar mai departe, în cîmp, freamătul abia perceptibil al nopţii părea însăşi căderea luminii de lună pe copaci şi pe iarbă" ; este aici o explicare a ceea ce s-a numit „poezia lunii", făcută prin contrast cu „calităţile" analitice ale luminii solare : lumina lunii transfigurează realitatea, trecînd imaginea materială în cadrele iconice ale celei ideale. Sensul acţiunii simbolului este atît pe verticală, spre constituirea prin trans-figurare a imaginii ideale, cît şi pe orizontală, prin acea *impresionare* a simţurilor inferioare ; luna trans-figurează prin fantazie şi impresionează prin simţuri : „Dar lumina lunii impresionează şi simţurile inferioare : o noapte cu lună pare mai rece. Lumina albă, fiind asociată poate cu zăpada, dă senzaţia de frig. Iar cînd simţurile amorţite colaborează cu lumina înşelătoare, minciuna ia proporţii de fantasmagorie. Obosit de insomnia nopţii precedente şi de treizeci de kilometri făcuţi pe jos în timpul zilei prin munţi, călătoream într-o noapte cu lună plină pe capra unei trăsuri. În toropeala luptei cu somnul, vedeam în copacii izolaţi de pe marginea drumului femei uriaşe, care veneau întru întîmpinarea trăsurii, şi în pereţii albi ai caselor singuratice — stînci de calcar abrupte. Surprins şi alarmat, îmi trebuiau cîteva secunde ca să-mi corectez iluzia, pentru ca apoi, din nou, conştiinţa amorţită să-mi dea aceleaşi nălucciri, aceleaşi femei cît clopotniţele şi aceleaşi stînci albe de var."

Diferenţa dintre cele două ipostaze „funcţionale" ale lunii — *transfigurare* şi *impresionare* — constituie distanţa dintre două concepte estetice : transfigurarea creează prin fantazie *frumosul,* în timp ce impresionarea prin simţuri dă naştere *fantasmagoricului.* Dincolo de aceasta, fragmentul din secvenţa de deschidere a romanului oferă imaginea unui izomorfism lună-femeie a cărui dinamică va organiza, şi ea, intriga textului ; luna, „iluzionară", rămîne „«amica» visătorilor, a deficitarilor nervoşi, a romanticilor, a «lunaticilor»" dar şi „a femeilor" : în text, scenele erotice, desfăşurate în prezentul „idilei" Emil-Adela sau în trecutul personajului masculin, sînt însoţite de una dintre aceste ipostaze „funcţionale" ale lunii. Structurată uneori pe coordonatele dialogului Eu-Celălalt, care

va reveni în text punctînd o marcă ironică a discursului narativ („cinicul" ironizează „îndrăgostitul"), scrisă alteori în stilul constatativ al procesului-verbal („Nici o «cunoștință». Sistem infailibil : în genere, atitudini nesociabile ; în specie, evitarea parcului"), secvența de deschidere a romanului seamănă cu un film de publicitate în care se prezintă fragmente disparate dar revelatorii ale spectacolului care urmează ; acestor fragmente, venind din trecut, le lipsește liantul care va fi regăsit în prezentul spectacolului al cărui protagonist și-a făcut singur prezentarea în fața cititorului.

Iar prezentul izbucnește în cursul lent al trecutului, fracturîndu-l ; viața se răzbună asupra ei înseși, evenimentul de *acum* îl îndepărtează pe cel de *atunci*, imaginea materială încearcă să distrugă cadrul iconic al celei ideale, *trăitul* sparge învelișul protector al *contemplației* : viața trăită ca viață este făcută din evenimente „întîmplătoare", uneori ciudat de întîmplătoare, ca în cazul lui Emil Codrescu, dar pline de forță : „Azi-dimineață am întîlnit pe Adela !" : iată începutul, faptul „epic" intervenind brutal în textura „analitică", evenimentul declanșator al intrigii romanului, realitatea care agresează ființa cu întreaga sa forță de impact. Ajuns la acest punct, jurnalul lui Emil Codrescu nu mai este jurnal pentru că „adevărul" său poate semăna cu „minciuna" romanescă ; tot ce a fost relatat pînă aici se desfășura în limitele unui *pact al autenticității*, iar de aici înainte discursul nu mai poate miza pe lucrurile „deja văzute", ci pe cele „întîmplătoare" : confruntat cu adevărul jurnalului, cel al realității ar putea fi interpretat drept „minciună" romanescă : „Dacă, spre a înnoda o intrigă, un scrib ar fi imaginat o întîlnire atît de *întîmplătoare* ca aceea de aici dintre mine și Adela, toată lumea ar fi spus că bietul om are imaginația nevoiașă" ; jurnalul nu admite posibilitatea intervenției „întîmplătorului", totul se leagă aici într-un lanț al cauzalității respectînd întocmai termenii pactului încheiat inițial : *Adela* are un subtitlu care vorbește de la sine : *Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)*. „Întîmplarea", petrecută într-o dimineață de iulie 189..., tulbură ordinea verosimilă a notelor de jurnal punînd „adevărul" acestuia sub semnul îndoielii ; pentru a salva însă „contractul" său cu cititorul, naratorul se întoarce din nou în trecut pentru a afla acolo *cauzele* întîlnirii „întîmplătoare", pentru a

îndepărta adică tocmai „spectaculosul“ romanesc și a readuce relatarea între verigile bine sudate ale lanțului cauzalității.

Naratorul (Emil Codrescu) își asociază personajul (Adela), pătrunzînd în trecutul *comun* pentru a găsi justificarea „întîmplării“ ; așadar, Emil Codrescu se îndreaptă *numai* spre trecutul amîndurora mai întîi din această nevoie de a descoperi motivația ascunsă a întîlnirii „surprinzătoare“ de la Bălțătești : pe el nu îl interesează trecutul „doamnei“ Adela, ci acela al „domnișoarei“ : „N-am mai văzut-o de trei ani. În vremea asta s-a măritat și s-a despărțit. «Doamnă» ! Întotdeauna mi-a venit greu să schimb apelativul «domnișoară» în «doamnă». Mi se pare o imixtiune în lucruri prea intime, mi se pare că iau act cu brutalitate de fapte care nu mă privesc și nu-i decent să mă privească. (Psihologie de cvadragenar. intempestiv și pervers de lucid !) Și apoi, ori de cîte ori se căsătorește o fată plăcută din cunoștințele mele, mi se pare că sînt furat. Hotărît, nu cultiv o simpatie exagerată pentru domnii și stăpînii lor. Adelei îi voi spune, cel puțin *in petto*, «domnișoară». Pe domnul L..., cauza eficientă a transformării, îl ignorez, îl neg. Negînd cauza, neg efectul...“ ; cei trei ani din existența Adelei sînt ignorați, *negați*, dintr-un sentiment al frustrării erotice ; pentru Emil Codrescu, cel care trăiește *în* și *prin* trecut, tot ce a intrat în fondul memoriei sale îi aparține definitiv : în fața imaginii materiale a Adelei, Emil are reacția „stăpînului“, a celui care posedă un „obiect“ cu sentimentul deplinei legitimități a posesiunii sale pentru că realitatea de *atunci* a născut o imagine ideală fixînd „obiectul“ pentru totdeauna în cadrele sale imuabile.

Revenind la trecut, Emil Codrescu îl re-cunoaște, îl interpretează din perspectiva complexului său afectiv marcat de amintita *predispoziție erotică*, conturată în secvența de deschidere a romanului. Primul stadiu cronologic al memoriei, investit acum cu valoarea unei anume vîrste erotice, este proiectat în perioada copilăriei Adelei, în împrejurările în care Emil Codrescu „s-a bucurat“ de intimitatea fetiței pînă cînd aceasta a împlinit opt ani ; prietenia dintre cei doi *a fost* un joc gratuit, devenit ambiguu în instanța memoriei : „Prietenia a început de cînd, cu mișcări în intenția ei ascunse (ca să nu bag de seamă !), dar foarte laborioase, mi se suia pe genunchi, stătea un timp liniștită, apoi sigură de locul cucerit cu o așa dibace strategie, îmi scotea ceasornicul de



buzunar, marea ei pasiune, îl remonta în toate felurile, îmi aranja cu o minuțioasă fantezie mustățile, cravata și părul“.

Memoria selectează acele detalii din jocul copilului pe care „predispoziția“ prezentă le califică drept revelatorii : Adela are o mare pasiune pentru ceasornicul de buzunar (într-o scenă de mai tîrziu, Adela va primi „ceasul cu muzică“ pe care doctorul l-a adus cu sine la Bălțătești) și este atrasă de „mustățile, cravata și părul“ partenerului de joc — toate fiind elemente definitorii ale „masculinității“. Jocul „nevinovat“ al copilăriei este investit, retrospectiv, cu toate atributele „vinovăției“ : „Alteori, tot pe genunchii mei, își liniștea păpușa, care «plîngea» cu desperare. Eu îi «mîncam» unul după altul degetele, pe care le declaram «acadele» ; lipeam fruntea de a ei, ca să-mi vadă în loc de doi ochi unul singur, lung de la o tîmplă la alta, ceea ce, cînd s-a deprins cu viziunea îngrozitoare, îi producea un acces de zgomotoasă ilaritate ; îmi petreceam degetele prin cîte un cîrlionț al părului ei blond și, cînd uitam să mă ocup de floricelele ei de aur, îmi lua degetul, îl ducea la capul ei și aștepta rezultatul cu ochii în ochii mei“ ; tot ceea ce a aparținut altădată gratuității jocului este pus acum între ghilimele (păpușa care „plînge“, „mîncatul“ degetelor declarate „acadele“), semnul ambiguității prezentului care marchează imaginea trecutului : mai mult, finalul secvenței este o autentică și candidă „scenă de dragoste“, accentul căzînd aici pe valoarea „participativă“ a gesturilor Adelei. Și, ca în orice joc erotic, „vinovat“, nu lipsesc nici *fetișurile* („Adela era o jucărie vie și plină de surprize“), nici *textul* — canal de transmitere a sentimentului (în fiecare seară, „la patul ei îngrădit cu o leasă verzuie“, Emil Codrescu spune Adelei „o poveste comandată de ea“), nici *codul secret* („Purtam și corespondență. În scrisorile de afaceri sau de invitații ale domnului M..., trimise printr-un fecior boieresc, găseam mai întotdeauna și un adaus «scris» de Adela, niște arabescuri extraordinare, painjeni complicați, heroglife, prin care îmi dădea știre despre păpuși, ori mă chema la ea, ori îmi vestea vreo nenorocire — și era convinsă că am înțeles“), nici *cîntecul* cu titlu insinuant (*La donna é mobile* este „un cîntec care a avut un rol însemnat în legăturile noastre de mai tîrziu“), nici *dialogurile pasionale* purtate în „*tête à tète*-uri“ („— Adela, mă iubești ? — Te iube'c ! — Tare ? — Ta'e !“). Mai mult decît atît, legătura

acestor ani dintre Emil Codrescu și Adela își definește semnificațiile într-o ordine a *cunoașterii lumii* : „Prietenia noastră era atît de mare, încît Adela, cînd avea nevoie de a înțelege universul, deocamdată parțial, eu eram acela pe care-l consulta cu preferință“ ; *el* este vizorul prin care *ea* cunoaște lumea : ca și în cazul amintit al construirii imaginii ideale a femeii pornind de la „fotografia rea și ștearsă“, Adela reprezintă o *creație* a lui Emil Codrescu de care acesta, asemeni lui Pygmalion, se îndrăgostește. Dacă fluxul erotic evoluează în ambele sensuri, cel al cunoașterii (și prin cunoaștere, creația) se desfășoară acum într-o direcție unică ; raportul se va schimba radical în cuprinsul romanului, marcînd prin aceasta specificitatea celor două vîrste ale eroului. Afecțiunea lui Emil Codrescu pentru Adela constituie, într-o altă perspectivă, o compensație a frustrării de afecțiune familială a personajului : „omul fără surori și mamă își concentrase asupra fetiței blonde toate posibilitățile de afecțiuni familiale“ : cu aceste argumente de *acum,* Emil Codrescu reface realitatea de *atunci,* jocul „gratuit“ căpătînd o „vinovăție“ care evoluează pe un traiect firesc spre o altă etapă a vîrstei erotice a personajelor.

Aceasta se consumă la Vorniceni. Adela are acum cincisprezece ani, iar Emil Codrescu, treizeci și cinci. Prietenia renaște, dar raporturile se schimbă, „gratuitatea“ jocului cu păpuși fiind cu totul uitată ; schimbarea vîrstei erotice corespunde unei modificări substanțiale în textura psihică a protagoniștilor : „Prietenia renăscută a crescut repede pe amintirile copilăriei și pe precocitatea ei intelectuală și tardivitatea mea afectivă“ ; așadar, punctul de plecare este cel al amintirilor, dar acum fiecare gest al Adelei vine din „precocitate intelectuală“, așa cum reacțiile lui Emil Codrescu sînt efectul „tardivității“ sale afective. La Vorniceni se petrec „alte jocuri și jucării“, încărcate însă mult mai mult cu semnificații erotice; jocul este continuat exact din punctul în care a fost întrerupt : frumusețea Adelei devine *provocatoare,* jocurile au alte înțelesuri : cei doi trimit zmeielor mari „scrisori“ sau batiste, iar noaptea — lampioane venețiene, fac lungi plimbări cu barca „«ancorînd» pe la adîncuri, în umbra verde a sălciilor pletoase, ca niște chioșcuri vii, care ne izolau de lume“, la cules de mure buzele Adelei „înroșite de sucul rubiniu, dădeau o expresie provocantă frumuseții ei blonde“, corpul

Adelei este încordat ca arcul, cei doi se aşteaptă nerăbdători, Adela face gesturi de „grande-dame“ sau de o provocatoare intimitate („într-o seară, în prezenţa invitaţilor, cu mişcări intenţionat încete, ca să nu treacă neobservate, a luat o prăjitură, a tăiat-o în două şi mi-a dat o jumătate mie“), discuţiile se poartă acum în jurul viitorului matrimonial al fetei de cincisprezece ani, cu altercaţii şi gelozii, Adela insistă mereu asupra „dreptului“ la egalitate cu mai vîrstnicul său partener etc. Între jocurile cu semnificaţii „descoperite“ de această dată, reţine atenţia valoarea pe care o dobîndeşte *textul* ; el devine acum un instrument de provocare a sentimentului : „Îi dădeam cărţi, îi recomandam anumite pasagii şi ne plimbam ceasuri întregi prin parc, discutînd lecturile, descriindu-i şi povestindu-i viaţa din oraşele mari şi iniţiind-o practic, pe viu, în ştiinţele naturii, pentru care avea o predilecţie deosebită“ ; *lectura dirijată* de la Vorniceni se va prelungi în vacanţa de la Bălţăteşti, textul avînd o funcţie importantă în evoluţia intrigii romanului : Adela „învaţă“ lumea prin ochii lui Emil Codrescu.

Naratorul este un „pictor înnamorat“ al personajului (modelului) său, iar resorturile ascunse care îi conduc privirea şi pensula se află într-o constatare cu caracter generalizator a îndrăgostitului încercînd să-şi explice cu luciditate pasiunea devastatoare pentru Adela : „Feminitatea *agit molem*. Fiinţa neutră, improblematică, inofensivă, fata mică de zece ani, în unghiuri drepte ori ascuţite, cu două beţe în loc de picioare, dizgraţioasă la figură, poate deveni adesea la cincisprezece ani izvor de seducţii roind din formele rotunzite, din reliefurile ce se anunţă, din enigmaticul «da şi nu» inconştient încă al figurii, din încreţiturile rochiei, din atitudini pasive şi cu atît mai imperative — seducţii care lipsesc adesea femeilor frumoase, «reci», cum spunem noi, lipsite de «vino-ncoace», cum spune poporul, expresii care indică deficitul acelui principiu vital nou, care a operat la pubertate mai puternic în fata mică, dizgraţioasă, decît în cea frumoasă, supraîncărcînd-o de electricitate feminină“. Adela de la cincisprezece ani este surprinsă de ochiul naratorului „îndrăgostit“ tocmai în plinul acelui „principiu vital nou“ ; feminitatea în explozia sa dintîi agită „nepăsarea“ lui Emil Codrescu care găseşte însă în „lipsa de energie impulsivă“ forţa de a se desprinde de sub atracţia „modelului“ ; urmează o „psihopatie



„epistolară" și apoi obstacolul celor trei ani din existența Adelei. Finalul celor două episoade, corespunzînd unor anume vîrste erotice, rămîne de aceea *deschis* ; întîlnirea de la Bălțătești nu mai este atît de „întîmplătoare" pentru că istoria celor doi, ca orice istorie, trebuie să aibă un sfîrșit, iar trecutul se sfîrșește totdeauna prin prezent : Emil Codrescu *are nevoie* de cele două luni de vacanță pentru a putea trăi apoi o viață.

„Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei..."

Adevărul despre Emil Codrescu se află în această constatare a Adelei ; tipul de personaj, exprimînd o anume tipologie umană, este reprezentativ pentru noua sensibilitate[1] cu care oamenii sfîrșitului de veac se pregăteau să întîmpine începutul celui următor : configurația texturii interioare a lui Emil Codrescu poate fi recunoscută, pînă la detaliu, în aceea a personajelor masculine ale lui E. Lovinescu : Andrei Lerian, Bizu, ca și Emil Codrescu sînt niște *romantici intoxicați de romantism.*

„Țesătura inextricabilă" a personajului lui Ibrăileanu este făcută, în esența sa, din două elemente : „abuzul de analiză" și „implacabila cronologie". Laturii romantice a psihologiei sale îi aparține, mai întîi, sentimentul terorizant al scurgerii timpului care marchează dureros relațiile sale cu mult mai tînăra Adela : „Tinerețea — plutire pe un rîu de munte cu mlădieri capricioase, sub jocurile de lumini și umbre ale pădurilor, cu întîrzieri neprevăzute și binevenite, cu gîndul la bucuria drumului de mîine. Și după cîțiva ani, care trec ca un fulger, alunecarea vertiginoasă, fără putință de oprire, între maluri uniforme, într-o lumină sură și rece de toamnă, spre apropiata prăpastie... Patruzeci de ani ! Ce urît, ce vulgar sună cuvintele astea ! Ce dospit !" ; romanul *Adela* este acela al crizei erotice a unei vîrste de cumpănă : patruzeci de ani. Timpul, care își îndeplinește „implacabil funcția de

---

[1] Această „nouă sensibilitate" este rodul acelei „revoluțiuni în moravuri", petrecută la începutul acestui secol ; datele evoluției ei pot fi depistate într-o întreagă literatură, în particular în cazul *romanului „erotic"*, dar, probabil, ea s-a manifestat și la nivelul mentalității colective, lucru despre care istoria mentalităților ar putea să ne spună totul.

a uza totul și de a ucide viața“, aduce personajul în tensiunea acestei „vîrste critice“ — „tragedia celor patruzeci de ani ai bărbatului, cînd moartea începînd să-i transmită crainicii, el se agață încă și mai cu spaimă de viață“. Obsesia diferenței de vîrstă intervine totdeauna brutal în scenele romanului, delimitînd trăirile celor doi în fața aceluiași spectacol: „Cînd ne pregăteam să plecăm, își făcu apariția o nimfă cu păr castaniu, de optsprezece ani la față, de douăzeci și cinci la trup, cu o floare roșie în păr, cu un șorț alb care o cuprindea pe după gît cu bretelele, îi strîngea talia accentuîndu-i cei douăzeci și cinci de ani și-i acoperea rochia vișinie — o slujnică frumoasă și mai cu seamă picantă, care ceru încă de la ușă, cu un fel de impertinentă dezinvoltură, «o chilă de zahar». Negustorul, rubicond și stacojiu de ani și de «comestibile», își pierdu cumpătul, începu să joace pe cele două picioare groase în dosul tejghelei ca un curcan apoplectic, repetînd aiurit, cu glasul alterat: «Zahar... fetiță ?... Zahar ?... Zahar ?» Adela se îneca, «murea» de rîs, cu batista pe față. Eu cugetam că pretențiile omului de cincizeci de ani, exagerate față cu cei optsprezece, erau încă și mai exagerate față cu cei douăzeci și cinci ai nimfei cu rochia vișinie“: în același spectacol grotesc al dorințelor ochilor negustorului, Adela găsește un motiv de a „muri“ de rîs, în timp ce Emil Codrescu cugetă la legitimitatea „pretențiilor“ omului față de vîrstele celor doi „actori“. Dialogurile lui Emil cu Adela abundă în „declarații de bătrînețe“, aparent o formă de „cochetărie“ a bărbatului, un element al structurii sale „feminine“, în fond, expresie a sentimentului romantic al trecerii timpului care taie elanurile vitale ale ființei: „implacabila cronologie“ este obstacolul mereu prezent între cei doi.

Romantică este și perspectiva eroului asupra relației dintre viață și moarte; Emil Codrescu se rostește eminescian: „toată poezia vieții, pînă la infinetizimal, emoția pe care o dă o floare de cîmp, răsăritul unei stele, o adiere de vînt, are ca principiu gîndul morții, fiindcă vorbește de iubire“ iar „prețul integral al vieții îl dă numai moartea“; ideea morții ca principiu al vieții nu rămîne însă la stadiul exprimării romantice, ci se „intoxică“ cu elementele noi pe care psihologia și psihanaliza le-au adus în sensibilitatea personajului: „dorința de femeia unică și spaima de moarte sînt forțe de sine stătătoare, care căzute în inconștient, se odihnesc și se

fortifică, în timp ce și conștiința, odihnită de ele, devine mai sensibilă la incitațiile lor" ; se află aici, surprinse în dinamica lor, cele două forțe esențiale a căror confruntare guvernează existența personajului : *inconștientul*, „pasivitatea" (odihna) și *conștiința*, „activitatea" (sensibilitatea).

Percepția asupra timpului se oprește, în cazul lui Emil Codrescu, la acest sentiment al tranzitoriului a cărui preeminență îi interzice accesul la semnificația metafizică a conceptului, prezentă la romantici și, în primul rînd, la Eminescu, cel care pare a fi, pînă la un punct, „prototipul" personajului din *Adela ;* din dicotomia eminesciană — timp/vreme —, personajul nu reține decît cel de-al doilea termen a cărui re-prezentare în narațiune este *vîrsta.* Reper fundamental al experienței existențiale, vîrsta constituie, în același timp, nucleul generator al unui anume tip de text ; nu doar destinul lui Emil Codrescu, nu doar sensul celor petrecute la Bălțătești vin din implicațiile asumării depline a vîrstei sale, ci și *jurnalul* care îi exprimă, în egală măsură, vîrsta : „La douăzeci de ani, cînd iubești amorul în femeia iubită, imaginația ornează poetic împrejurările și pe femeie. La patruzeci, cînd nu mai iubești amorul, ci numai femeia, imaginația se concentrează asupra ei indiscret, realist și precis, dizolvă, ca un reactiv izolator, tot ce nu face parte din ființa ei... Condiția umană e teribilă !". Același jurnal, la douăzeci de ani, ar fi „ornat" *poetic* „împrejurările" de la Bălțătești și femeia în care naratorul-personaj „ar fi iubit amorul" ; la patruzeci de ani însă, schimbarea „punctului de privire" presupune apelul la un alt tip de discurs : *indiscret, realist și precis ;* evoluția *omului* pe axa vîrstelor este totuna, pentru Emil Codrescu, cu destinul *artistului,* supus și el „teribilei" condiții umane : romanticul de la douăzeci de ani se „intoxică" la patruzeci cu indiscreție, realism și preciziune.

Emil Codrescu este indiscret, realist și precis mai întîi cu *cuvîntul ;* cea de-a doua componentă a „țesăturii inextricabile" — „abuzul de analiză" — distruge tot ceea ce ar putea fi romantic în gesturile și dialogurile celor doi, supunînd totul filtrului unei lucidități cristaline care anulează *înțelesul* pentru a introduce *subînțelesurile* ; niciodată ceea ce face sau ceea ce spune Adela nu are pentru Emil Codrescu un singur sens, ci mai multe, atît de multe încît îl pun în imposibilitate de a discerne *înțelesul* ; textul dialogului este supus unei ana-

lize minuțioase, după fiecare schimb de replici cu Adela, Emil Codrescu introducînd toate cuvintele în retorta gîndirii sale analitice, încercînd să le desfacă echivocul : „«Nu-i principalul...» Atunci ce este principalul ? Căsătoria ? Dar căsătoria ei nu face parte din psihopatia mea epistolară. Și de ce «măcar», dacă m-a înțeles și m-a absolvit ? Ori poate nu m-a absolvit din inimă ? Dar contrazicerea dintre cele două cuvinte din fraza ei scurtă rămîne totuși. Și prea doza cu grijă ceea ce-mi spunea, ca să se fi contrazis și în fond". Acest exces de analiză stilistică a dialogurilor cu Adela face nefericirea „omului" Emil Codrescu și fericirea „artistului" ; abuzul de analiză reprezintă, în fond, pasiune, neîncredere în cuvînt, conștiința polisemiei acestuia — prima rațiune de a fi a „artistului". Din pasiunea acestuia și numai din ea se hrănește și îndrăgostitul : „A murit «petpedecul» nostru. L-a mîncat o mîță (...) «Nostru» — cuvînt emoționant, însumare într-un singur tot a existenței ei și a mele...". Interpretările de text ale lui Emil Codrescu ocolesc întotdeauna „norma", sensul evident, căutîndu-l pe cel ascuns, iar calea acestei analize sfîrșește mereu la capătul unui drum scurt, dincolo de care se întinde pustiul suferinței venind din exasperarea „neînțelegerii", a bănuielii că nu este destul de capabil să descifreze „codul secret" al cuvintelor Adelei : „I-am scris să-mi răspundă dacă n-a răcit. (Aseară, cînd am ajuns aici, termometrul din cerdacul meu arăta zece grade.) «*Cum puteam răci, cînd temperatura era atît de ridicată ? — Adela*». Ridicată ? Temperatura mea ? Atunci mă persiflează. A ei ? Atunci mă persiflează și mai crud. Iar dacă nu mă persiflează... Imposibil !...". Analizele lui Emil Codrescu nu vizează însă numai semantica, ci și gramatica : „E mai bine că nu sînt un tinerel insignifiant, ori figura mea e mai «bine» acum ? (Problema psihologică pune o problemă gramaticală : «Bine» e adverb sau adjectiv ?)."

Abuzul de analiză amintește de Bizu, cel care studia cu aceeași minuțiozitate un anunț apărut în mai multe ziare, încercînd să descopere adevărul dar neajungînd niciodată la el ; chiar dacă la Emil Codrescu pasiunea pentru cuvînt vine și dintr-o „necesitate stilistică" a creatorului (autor al unui jurnal), Bizu și personajul masculin din *Adela* se întîlnesc în imaginea acelui „diformism gramatical" (El-Ea) care „proclamă cu putere diformismul sexual" : numind-o „ea" pe Diana

sau Adela, Bizu și Emil Codrescu au senzația prezenței *fizice* a celei invocate, distanța și durata se comprimă pînă la autoanulare : cei doi trăiesc doar prin forța referentului.

Mai mult, Emil Codrescu analizează puținele și aparent insignifiantele replici ale Adelei ca pe niște *texte literare* cu o obscură semnificație afectivă : „Imediat după prînz m-a chemat cu cîteva cuvinte clare dar cu semnificație afectivă mai obscură, scrise pe un bilet de vizită parfumat (pentru ce ?) : «Iubitul meu prieten, te așteaptă A...». «Te așteaptă A», în loc de invariabilul și protocolarul : «Te rog vino la noi», cu specificarea motivului pentru care mă cheamă și cu numele ei întreg. Înainte, accentul cădea pe motivul invitației, și «Adela» era numai o iscălitură... «Te așteaptă A» nu este o simplă invitație, este o stare de suflet — este un vers liric ! și «A» este semnul unei mai strînse apropieri decît «Adela» de pînă acum". Îndrăgostitul practică un „discurs îndrăgostit", analiza sa investind cu valori „estetice" cuvintele Adelei, „proza" devenind astfel „poezie" ; efortul sisific al lui Emil Codrescu seamănă cu cel al unui critic care vrea să facă dintr-un text mediocru, plat, — o capodoperă : scriind literatură (jurnalul), Emil Codrescu acordă valoarea literară și textelor personajului său, cuprinse într-un proces de „contaminare" estetică : literatura se face cu literatură.

Nu doar cuvintele, dar și gesturile Adelei sînt trecute prin filtrul analitic al personajului :"... Dar ce a însemnat mișcarea aceea din cap ?... A fost pentru mine ? A fost numai un gest al gîndurilor ei ? A însemnat ceea ce ar fi putut însemna altădată ? Ori a fost, în adevăr, numai o părere a mea ?" : cinci întrebări pentru un singur gest. Semnificațiile pe care Emil Codrescu le acordă fiecărui amănunt (cuvînt sau gest) pe care îl observă la Adela vine din convingerea exprimată cu cuvintele „maestrului" : „«*La peau, le cerveau, les nerfs* — zice Charcot, maestrul nostru al tuturora — *tout ça va ensemble*»". De aici, fiecare amănunt este investit cu calitățile întregului ; romanul abundă în descrieri minuțioase ale corpului și gesturilor Adelei, luarea în posesie (surprinderea) fiecărui amănunt echivalînd cu o „cucerire" a îndrăgostitului : „Spiritul îmi era angajat în întregime în duritatea elastică și caldă a brațului ei rotund, care o realiza întreagă". Ideea pulsației vieții în oricare detaliu al corpului, a relevării temperamentului fundamental al ființei în reacțiile sale, repre-

zintă elementul generator al unei componente esențiale a textului romanului : jurnalul lui Emil Codrescu *descrie* minuțios totul, de la înfățișarea fizică a personajelor pînă la detaliile spațiului în care evoluează acestea. Iar dacă această *descriere* înseamnă *posesiune* — *a numi* este echivalentul lui *a avea* —, observarea amănuntului fiind o cucerire a îndrăgostitului, mobilul ei declarat este altul ; naratorul „cochetează" cu doctorul Emil Codrescu, îl „învinuiește" de intenția unor „experimente psihologice". În interesul îndrăgostitului pentru Adela, doctorul caută scuza unei „curiozități ascuțite a unei experiențe de psihologie", cu Jeny Timotin face chiar un „examen clinic" (istorisind cu soțul acesteia despre anii de școală, Emil Codrescu urmărește efectele povestirii pe fața ori în gesturile doamnei Timotin), dar tot ceea ce știe doctorul nu folosește îndrăgostitului ; iată și dovada : venind dintr-o excursie, noaptea, Emil „propune" Adelei pardesiul său pe care aceasta îl refuză ; doctorul interpretează acest refuz ca pe o reflectare a psihologiei feminine („Psihologie de femeie ; femeilor «nu li-i frig» niciodată !") ; ceea ce *știe* doctorul *uită* însă îndrăgostitul care, ajuns la Bălțătești, îi scrie Adelei „să-i răspundă dacă n-a răcit", nu e mulțumit cu răspunsul, iar a doua zi o întreabă din nou „dacă, în adevăr, n-a răcit noaptea trecută pe drum" ; firesc — confirmare a celor știute de doctor dar prea repede uitate de îndrăgostit —, Adela îi răspunde : „Deloc. Nu știi că «femeilor nu li-i frig niciodată» ? Cum eram să răcesc ?" : experimentul psihologic nu este decît o cursă pe care doctorul o întinde îndrăgostitului, o inutilă și neglijabilă formă de rezistență în fața pasiunii erotice devastatoare : „examenul clinic" este un „examen sentimental".

Iar primul „pacient" supus acestui sever „examen sentimental" este Emil Codrescu însuși ; destinul „idilei" sale cu Adela s-a hotărît în prealabil, deznodămîntul este ușor de ghicit încă din secvența de deschidere a romanului care stabilește distanța *tragică* dintre imaginea ideală și aceea materială a femeii : acestor două repere le corespund, în ordinea trăirii erotice, *iubirea* și *amorul :* „Prietenia noastră a murit odată cu cea dintîi bătaie de inimă pentru ea, fiindcă foamea selectivă de femeie, numită impropriu și aproape în derîdere iubire, este întoarcerea la animalitate, este, gîndind bine, o impulsiune sinistră. (În momentul suprem al iubirii, femeia are în brațele ei un pitecantrop !) Și tot atunci a murit și

prietenia ei, cînd, conștient sau inconștient, a simțit că a încetat de a fi pentru tine ființa pur spirituală, că-i vrei ființa fizică, orice declarație de amor, oricum ar fi exprimată, tacit sau prin cuvinte, fiind, în esența ei, o cerșire a corpului, considerată de femeie, fie că o consimte sau nu, ca o «propunere rușinoasă» ! Admirația, unicizarea, idealizarea — *mitul* creat de inteligență și imaginație pe instinctul brut — acopăr realitatea cu maldăre de flori, și atîta tot !". Exasperarea pasiunii lui Emil Codrescu pentru Adela vine din această confruntare dintre iubirea pentru imaginea ideală (admirată, unicizată, mitizată) și amorul dorit în prezența imaginii materiale cu toată forța „instinctului brut" ; fiecare scenă a romanului este tensionată de acest conflict la care participă, cu forțe inegale, „omul" și „artistul" : „Am găsit pe Adela în casă. Sta în picioare, rezemată de sobă. Era într-o rochie de batist alb, care o drapa statuar. Și atît de albă era toată, și figura ei atît de calmă, iluminată de albastrul ochilor, încît admirația a înăbușit totul. Geniul speciei dăduse de data asta cursei pe care o întinde atîta perfecție, încît își zădărnicise scopurile". Iubirea este rodul acelei mitizări cu care „artistul" Emil Codrescu își investește și apoi își percepe personajul ; iubind-o pe Adela, *acest* Emil iubește, în fapt, icoana pe care el însuși a plăsmuit-o. *Celălalt*, „omul", este pus în fața unei imagini intangibile în al cărei spațiu purificat nu poate pătrunde nimic din ceea ce este omenesc în pasiunea erotică, nimic din ceea ce aparține „geniului speciei" : „estetica" învinge încă o dată „existența".

Iubirea și amorul, „estetica" și „existența" sînt asociate sferelor semantice ale *morții* și *vieții* ; dacă iubirea înseamnă moartea ființei (construind, prin iubire, acea imagine ideală, „artistul" ucide realitatea pentru a descoperi o alta, purificată de omenesc, nesupusă devenirii ineluctabile a timpului), amorul este „faptul fundamental al existenței, voința de a trăi sau, mai bine, de a nu muri". Gîndind mereu acest raport conflictual, implicîndu-se cu toate fibrele ființei în tensiunea care se creează între cei doi poli, artistul Emil Codrescu, „sufletul tare", încheie un pact cu „natura", cu omul ; condiția esențială a „tranzacției" dintre cei doi este *mistificarea :* „Voința de a nu muri, geniul speciei sau elementul imperceptibil a creat în individ iluzii și miraje. E amorul : arbust în primăvară, cînd frunzele și florile, pe care cîntă păsări și

se opresc fluturi, acopăr trunchiul inestetic, care hrănește coroana. Voi mistifica la rîndul meu geniul speciei, elementul primordial, voința de a nu muri, voi păstra numai coroana arbustului. Voi iubi în Adela forma ei ideală și sufletul, parfumul vieții ei, îi voi da totul fără să-i cer nimic". Termenii pactului vor fi respectați întocmai, stabilind, prin aceasta, și calitatea trăirii celor „doi" Emil Codrescu ; artistul exultă în fața coroanei „estetice" a arbustului, în timp ce omul suferă neavînd acces la „trunchiul inestetic" : *Adela* reprezintă, și sub acest aspect, romanul condiției existențiale a artistului.

Spre această perspectivă asupra semnificației raporturilor pe care sensibilitatea sa le stabilește în prezența Adelei, l-au condus pe Emil Codrescu, în primul rînd, experiențele erotice anterioare care devin în intriga romanului termenii de referință ai îndrăgostitului ; „tranzacția" de la Bălțătești este efectul unui anume mod de a trăi pasiunea erotică, consecvent cu el însuși, pe parcursul întregii existențe : întorcîndu-se din nou în trecut — spațiul de identificare a prezentului —, Emil Codrescu își re-face destinul retrăind fiecare experiență erotică în limitele aceleiași corelații dintre iubire și amor, cu preeminența unuia sau a celuilalt reper, în funcție de *vîrsta erotică* a ființei sale. Astfel, *Eliza* este o altă Adela, *dorita* dar niciodată *atinsa* Adela : „Muzica militară intona adineaorea în parc un vals de altădată. La o modulație a valsului vechi, *am văzut* zîmbetul Elizei, cînd a apărut într-o seară pe poarta grădinii publice și a dat cu ochii de mine — un zîmbet necunoscut încă, abia schițat, un zîmbet de provocare, un zîmbet de femeie, al femeii care abia începea să apară în cei șaisprezece ani ai ei...". Experiența cu Eliza reprezintă un preludiu al aceleia consumate la Bălțătești cu Adela ; aceeași „înflăcărare", aceleași „plimbări", aceeași „infinită interpretare a figurii și a privirilor ei", aceeași iubire care se asociază în concret, de această dată, morții. Accentul, pe care memoria îl pune pe acest episod, implică însă și precizarea unui anume tip feminin, unic, cu anume „mărci" caracteristice ; Adela seamănă *fizic* pînă la identitate cu dispăruta Eliza : „înaltă, fragilă", cu „mîinile reci, pleoapele reci, buzele reci, părul rece, talia subțire", „respirarea pură, fină", „pieptul mic", „mișcările de înger" ale părului, cu acel „ceva" pe chip de „copil și de floare" — ființă „angelică", Eliza este o altă și aceeași Adela : portretul conturat de memorie se re-

găsește în cel trasat de prezentul jurnalului lui Emil Codrescu, artistul care preferă tipul statuar, delicat, „rece“, „angelic“, impunînd prin înseși trăsăturile sale intangibilitatea pe care o va căpăta imaginea materială prin încadrarea sa în chenarul icoanei, al imaginii ideale. Iubirea se asociază morții și în cazul experienței cu *Emilica*, „singurul amor curat, pentru că n-a fost amor“. Celelalte experiențe erotice, „recapitulate“ de Emil Codrescu în preajma Adelei, aparțin sferei *amorului*; ele încep cu *Leonora* care îi produce pentru prima dată „sincopa din inimă“ declanșată „cînd mersul îi învăluia haina pe picioare“: Eliza, Emilica și Leonora reprezintă *vîrsta romantică*, marcată de un proces lent dar sigur de cristalizare a semnificației particulare a iubirii față de amor prin actualizarea unor experiențe opuse (Eliza și Emilica față de Leonora). Urmează „*epoca realistă*“, în centrul căreia se află amorul cu „*femeia de la Viena*“, apoi „*epoca cinică*“ cu „accesul de stupidă demență pentru *femeia mare*“, un „interludiu“ amintind vag de parfumul tare al iubirii (*Elvira*) și, în sfîrșit, „*maturitatea*“ care pune „ordine în amor“.

Rememorarea tuturor acestor experiențe are o triplă deschidere spre construcția și realizarea artistică a romanului. Mai întîi, fiecare portret este antologic prin arta cu care este schițat, uimind prin sugestia fină a întregului, a firii „modelului“, obținută prin intermediul unui remarcabil simț al observării amănuntului. Iată două portrete ale unor femei de la diferite vîrste erotice ale naratorului care și-a însușit perfect lecția „maestrului“ Charcot; în fiecare amănunt pulsează întreaga ființă: „femeia de la Viena“: „Un păr arămiu, cu luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei arzător. Ochii de o culoare nehotărîtă, cafea și aur, schimbătoare după dispoziție, după culoarea timpului, în care se aprindea necontenit sufletul ei neliniștit, sau uneori ficși, reci, privind în gol, cînd gîndul era concentrat ori patima adîncă. O gură mobilă, nesigură. Brațele albe, fine. Piciorul, ca o mînă de mic, neliniștit. Mîna — nervoasă, șovăitoare. Mersul undoiat, cu capul aplecat ușor în dreapta, ca într-o figură de cadril, cînd îmi ieșea întru întîmpinare“. Firea neliniștită este sugerată de conturul gurii, al piciorului, al mîinii; apoi sugestia „căldurii“ erosului în reflexele părului „cu luciri de foc“ și anticiparea subtilă a deznodămîntului idilei în acea „șovăială“ a privirii și culorii ochilor, a mîinii, a mersului: toată po-

vestea amorului cu „femeia de la Viena“ se află în liniile acestui portret care nu are nimic „ornant“ și în care totul este „funcțional“ în perspectiva firului epic. La fel, în cazul experienței de la „amiaza vieții“ cu „femeia mare, cu părul roș, cu ochii mici și verzi, cu nasul turtit și cărnos, cu buzele strivite, arse, cu brațele groase și dure, eșantioane ale întregii ei ființe, cu talia și șoldurile asortate în formă de liră, femeia-femelă și nimic altăceva, femeia cu maximum de iritabilitate protoplasmatică“ ; erosul „arde“ în înfățișarea fizică a femeii, „brutală“, de o senzualitate evidentă, provocatoare : și aici amănuntul, surprins în liniile sigure ale portretului, reprezintă un eșantion al ființei întregi și un „avertizor“ al epicii textului. Ibrăileanu, alături de Lovinescu (cel din *Memorii*, cu deosebire), este unul dintre cei mai mari portretiști ai prozei noastre.

Dacă prima semnificație a apariției portretelor din „galeria“ feminină a „expoziției“ lui Emil Codrescu trimite la valoarea artistică în sine a discursului narativ, figurile rememorate într-un anume moment al intrigii romanului se înscriu cu o dublă funcționalitate în evoluția sa. Mai întîi, suma acestora conturează dinamica vîrstelor erotice ale personajului : trecutul explică prezentul. Apoi, portretele artistului reprezintă niște „stimuli“ ai trăirii omului ; în contururile precise ale femeilor iubite, îndrăgostitul caută doritele tonalități ale „glasului speciei“ : Adela este iubită *altfel* cu fiecare experiență erotică rememorată și acolo unde omul încearcă să găsească un stimul al amorului, artistul îl află pe cel al iubirii : „Adela este o iluzie paradisiacă, și nu trebuie să devie o realitate. Nu trebuie s-o asimilez întru nimic domnișoarei Niculina P..., artistă coregrafică (și dramatică *in spe)*, care, ca și maestrul de scrimă, are un rol important în păstrarea echilibrului organic și, probabil ca și el, nu are numai un singur client“. Rememorarea experiențelor anterioare trasează mai dureros încă distanța tragică dintre ceea ce aparține numai artistului și ceea ce este numai a omului ; icoana, în prezența unei „copii imperfecte“, strălucește mai intens, omul pierde din nou, iar artistul se îmbată cu alcoolul „iluziei paradisiace“.

Această capacitate de iluzionare acționează compensatoriu pentru Emil Codrescu, prins în plasa unei iubiri care nu poate fi amor ; între „*iluzia* paradisiacă“ și *existența* obiec-

tului pasiunii sale, personajul trăiește intens într-un regim al prezenței prin absență, copleșitor, dureros, dar compensatoriu : „Existența Adelei, dispărută din conștiință de cîtva timp, îmi reveni, copleșitoare și dureroasă, cu toată forța compensatorie pentru timpul pierdut“. Capacitatea de iluzionare conduce personajul spre o *altă* organizare a spațiului și timpului, distanța și durata nu mai există decît prin secunda pasiunii prezente a cărei tensiune extremă pleacă cu viteza luminii spre toate colțurile universului : *cuplul* se multiplică la nesfîrșit, reorganizînd lumea prin el : „...În infinitul acesta etern există oare loc și timp pentru repetarea planetei la toate vîrstele ei ? Îmi cere Adela acum, la depărtări de ani lumină, să-i hrănesc păpușa cu biberonul ? Îmi pune ea, aiurea în univers, o floare mică în piept ? Îmi zîmbește în altă Cale lactee, netezindu-și părul în oglindă ? Îmi «dovedește» poate, pe un Pămînt mai vechi cu o lună, că sînt tînăr ?...“. Multiplicarea cuplului presupune mai întîi comprimarea duratei, refacerea istoriei planetei întregi prin istoria cuplului, vîrstele acesteia topindu-se într-una singură ; Emil Codrescu, omul și artistul, nu are acces — spuneam mai înainte — la semnificația metafizică a conceptului de timp pentru că pasiunea sa este exclusivă, definitivă, neputîndu-se desfășura decît în limitele *vîrstei*. Toate vîrstele planetei înseamnă pentru el vîrstele erotice ale „idilei“ cu Adela ; pe un „alt“ Pămînt se reface jocul „nevinovat“ cu păpuși, pe un altul cei doi au rămas la Vorniceni, într-o altă „Cale lactee“ se consumă o scenă de la Bălțătești, iar pe un Pămînt „mai vechi cu o lună“ — într-un viitor apropiat, așadar —, omul Emil Codrescu speră în acea „finalizare erotică“ („dovedire“) spre care îl cheamă „glasul speciei“ ; prezentul, viitorul și memoria lui Emil Codrescu sînt făcute din imagini *fixe*, oriunde și oricînd repetabile, nesupuse devenirii timpului, — detalii ale imaginii ideale care scapă condiției umane ce se definește prin dinamică, dialectică, transformare : aceasta este „perina de puf a mizeriei“ omului și substanța din care artistul își extrage seva creației sale.

Construirea imaginii ideale, „fixarea“ Adelei, a trecutului comun și a prezentului desfășurat la Bălțătești, în cadrele sale imuabile presupune acel *sentiment al posesiunii* pe care Emil Codrescu îl încerca încă din clipa revederii Adelei ; remarcam atunci reacția „stăpînului“, declanșată în prezența

imaginii materiale — „copia“ celei spirituale — și deplina încredere în legitimitatea sentimentului posesiunii sale întrucît realitatea trecută a creat icoana, „fixînd“ obiectul în chenarul său totdeauna același : iubirea lui Emil Codrescu este exclusivă, în exces, iar gelozia — efectul acesteia — nu-și selectează „victimele“. Ca și în cazul lui Andrei Lerian sau Bizu, personajele lui Lovinescu, Emil Codrescu al lui Ibrăileanu este cuprins de aceeași *„orbire“* în prezența femeii adorate : devine „impacient“ cînd Adela îl dezmiardă pe Azor, cînd aceasta găsește „bine“ vreun actor din L'Illustration, cînd scrie celei mai bune prietene sau cînd acordă atenție copiilor din sat : „Iubirea de copii, la Adela, este în adevăr o pasiune. Prin sat îi pîndește, parcă ar voi să-i fure, se aruncă asupra lor, îi ia în brațe, îi sperie uneori cu dezmierdările ei vijelioase, le dă bani, le dă bomboane, care nu lipsesc pentru acest scop niciodată din săcușorul ei... Mutra mea, cu oricîtă ipocrizie m-aș sili s-o compun favorabilă, rămîne puțin cam sceptică. (E uimitor cu cîtă preciziune simțul muscular transmite creierului cele mai fine nuanțe ale expresiei figurii noastre.) Adela observă și-mi cere iertare, mai serios sau mai în glumă, că mă plictisește. Ultima dată, însă, mi-a spus răspicat : «Ești egoist, *mon cher maître*, ca toți bărbații !» și apoi mi-a luat brațul cu un gest care continua încă, despotic, impetuozitatea mișcărilor ei cu copiii. (O fi înțeles ea complect egoismul meu ? O fi înțeles că opririle ei cu copiii mă impacientează pentru că-mi răpesc atenția și timpul ei ? Și pentru că-mi dau ocazia să măsur posibilitățile ei pasionale, care nu vor fi niciodată pentru mine ?)“.

Toate gesturile Adelei sînt atent măsurate de ochiul îndrăgostitului care tresare în fața *posibilităților pasionale* ale femeii pe care artistul știe că nu le va putea „exploata“ niciodată pentru sine ; omul Emil Codrescu trăiește mereu în criză de timp, în criză de afecțiune, de atingere ; cîmpul magnetic al erosului acționează devastator, dar direcțiile spre nucleul său sînt blocate de numeroasele obstacole pe care le ridică artistul cu concepția și firea sa : dorinței exclusive a omului („nu-mi convine că împart simpatiile ei cu nimeni, nici chiar cu un *alter ego* al meu ! Și nici chiar cu mine însumi... Nu vreau să țină la calitățile mele, ci, fără nici un discernămînt, la mine !“), artistul îi răspunde cu acea conștiință mereu trează a inutilității și imposibilității actului, a lui *a face* și cu certitu-

dinea dureroasă a lui *nu se poate* („Știu că nu vreau nimic de la ea, că nu urmăresc nimic, că nu trebuie să urmăresc. Că nu se poate..."), la care se alătură „*apetitul de sclavie*", componentă a structurii „feminine" a personajului lui Ibrăileanu, care îl apropie iarăși pe Emil Codrescu de eroii lui Lovinescu. Doctorul, ca și Andrei Lerian sau Bizu, se bucură de independență și libertate doar cu mirajul Adelei în față, agitat de o „dorință arzătoare" de a sacrifica Adelei „totul și mai ales libertatea mea" ; dacă în spațiul „iluziei paradisiace", „stăpînul" este Emil Codrescu, în realitate raporturile se schimbă : femeia este „bărbatul" pentru care personajul masculin are „sentimentul de teroare față de ființa care singură poate da și lua viața". Forța „masculină" a creatorului este mereu atenuată în planul concret al relației *umane* (Adela se află, în mod excepțional numai, „*oarecum* în puterea" lui Emil Codrescu), marcată de voluptatea supunerii, a „sclaviei" personajului masculin : „Regimul la care m-a supus e aspru, dar îl suport cu voluptate : îmi satisface (măcar în parte !) apetitul de sclavie, nevoia imperioasă de a-i pune la picioare întreaga mea libertate !" : la capătul iluziei, acolo unde se află realitatea, forța creatorului dispare lăsînd omul descoperit în fața puterii „masculine" de supunere pe care o exercită „femeia-bărbat", ajutată de atributele feminității sale și de tensiunea erotică pe care acestea au declanșat-o : dacă „femininul" Emil Codrescu seamănă cu eroii lui Lovinescu, Adela se înscrie și ea în tipologia conturată cu Mab, Lulù, Rosina Strahl, Diana, Silvia și Mili.

De personajele lovinesciene îl apropie încă pe Emil Codrescu *teama de ridicol ;* ca și Andrei Lerian care asistă la spectacolul grotesc pe care îl dă „orbirea" lui Boubouroche, Emil Codrescu are intuiția viitoarei sale „poziții" ridicole, înainte de a fi prins în vertijul pasiunii : ca și eroul lovinescian, doctorul se supune însă „fatalității" destinului său : „Femeia asta, care invită cu farmece copilărești la mistere tulburătoare, va face nefericirea multor imbecili...". Teama de ridicol se manifestă întotdeauna doar în raporturile cu ceilalți, fiind cu totul absentă în intimitatea prezenței Adelei ; iată, de pildă, un gest al Adelei care provoacă două reacții opuse : „...După ce culege florile, vine la drum cu brațul încărcat, se așază pe dîmbul șanțului, le clasifică în grupuri după criterii subiective și fanteziste, le întocmește într-un buchet mare, își pune una în păr (la plimbările afară din sat iese aproape întotdeauna cu capul

gol), alta în butoniera mea. («Să n-o zvîrli ! S-o ţii toată ziua !») Toate acestea se repetă exact, afară de floarea de la butonieră, care variază la fiecare dată, dar o alege mică întotdeauna, concesie teroarei mele de a mă da în spectacol cu floare în piept. Floarea asta mică se adaogă la celelalte din alte zile, mărind colecţia presată în paginile lui Diogen Laerţiu, între venerabilii Crates şi Metrocle !...". Dacă i se pare ridicol să intre pe promenada Bălţăteştilor, în peisajul meschin al bîlciului, cu o floare în piept, agitat de o adevărată „teroare" de a se da în spectacol, „femininului" Emil Codrescu i se pare „normal" să „preseze" toate florile dăruite de Adela între paginile lui Diogen Laerţiu ; fetişurile pasiunii sale *trebuie* să stea alături de adevărul despre structura sa interioară, pe care i l-a oferit, la început, lectura „întîmplătoare" a unor rînduri din cartea lui Diogen Laerţiu : „slăbiciunea" feminină a personajului nu admite martori, pasiunea sa refuză „norma" pentru a instaura „excepţia" : schimbarea raporturilor „de putere", prin acţiunea erosului, rămîne o realitate închisă între coperţile unei cărţi de *identificare* (Diogen Laerţiu) şi între cele ale jurnalului — cartea de *reflectare* —, textul de „uz intern" al lui Emil Codrescu.

Personajul din *Adela* trăieşte doar prin forţa de sugestie a referentului ; sensibilitatea sa l-a investit cu ceea ce aş numi o *memorie materială* care transformă orice sugestie, venită din trecut, într-o certitudine, aducînd orice proiecţie a spiritului în planul concret al prezenţei fizice : Emil Codrescu parcurge fulgerător traseul lung de la *a simţi* la *a vedea, a pipăi :* „La o modulaţie a valsului vechi, *am văzut* zîmbetul Elizei", mărturiseşte personajul aflat în instanţa memoriei. Această „materializare" a unor imagini fulgurante care, aparţinînd trecutului, şi-au pierdut concreteţea, reprezintă încă unul dintre efectele dramaticii confruntări dintre om şi artist ; capacităţii de iluzionare a artistului, posibilităţii acestuia de a vieţui numai în preajma propriilor sale plăsmuiri, omul îi opune o *închipuire materială* prin care un gînd, o imagine mentală capătă imediat concreteţe, impunîndu-se fiinţei cu toată forţa sa de impact : „Un amant ?! Cum de nu mi-a venit până acum întrebarea asta ? Un bărbat care face cu ea tot ce vrea ! Îmi strîng ochii, îi apăs cu pumnul — să nu văd imaginea odioasă !". Simţurile omului Emil Codrescu sînt la cota maximă a sensibilizării lor, comunicînd prin coduri ascunse pentru a-i restitui

prezența din absență ; tot ceea ce aude — vede („ o vedeam, prin auz, îmbrăcîndu-se"), tot ceea ce își închipuie — simte : „Imaginația, scăpată din frînele voinții, desfășura vertiginos faptelele posibile, și care, din posibile, deveneau sigure. Vedeam la capăt pe Adela murind, mă înduioșam asupra vieții ei stinse, mă înduioșam încă și mai mult asupra mea" : această comunicare a simțurilor amplifică suferința, prin sugestia devenită concretă a unor nefericiri viitoare sau trecute, fiind un element activizator al pasiunii prin ambiguitatea perfectă pe care o presupune : „programul" existenței lui Emil Codrescu este suferința.

Acestei „materializări" dureroase a memoriei sau a închipuirii viitorului, i se supune iluzia înseși : „De la o vreme, gîndurile începură să se îngreuie, să se materializeze, să se coloreze și să se închege în imagini care, căpătînd pe nesimțite consistență definitivă, se confundară cu florile de pe zugrăveala din părete în chipuri de femei, ca niște picturi murale" ; tot ceea ce își imaginează Emil Codrescu — trăiește, există în imediata sa apropiere, iluzia căpătînd concretețea realității : în limitele acestui transfer se amplifică *forța* obiectului imaginat, devenit concret, „intoxicînd", terorizînd personajul : omul este „victima" capacității de iluzionare a artistului. Iar punctul cel mai înalt al acestui raport conflictual îl reprezintă *textul-oglindă* : „Doamna M... îmi propunea să mergem în una din zilele acestea la Varatic. Rochia Adelei, simplă, strînsă pe bust, îi accentua, rotund, toate liniile. Dădeam doamnei M... cîteva explicații asupra regimului pe care îl urmează. Mișcările mîinilor, ridicate în diversele operațiuni ale toaletei, descopereau brațele Adelei până mai sus de cot". Naratorul pune în fața personajului (îndrăgostitului) o oglindă în care acesta o privește pe Adela în timp ce el discută cu mama acesteia, doamna M... ; textul încearcă să spargă linearitatea privirii, a vieții și propria sa linearitate prin efortul de a actualiza în discurs două imagini depărtate una de alta ; uitîndu-se la doamna M..., Emil Codrescu o vede pe Adela, conversînd cu o imagine prezentă ; el dialoghează cu aceea absentă ; artistul Emil Codrescu caută acel cuvînt, acea frază în care absența și prezența să se confunde, supunînd încă o dată omul suferinței de a vedea dar a nu putea atinge ; drama îndrăgostitului Emil Codrescu este de a nu fi altceva decît personajul autorului cu același nume.

Îndrăgostitul Emil Codrescu este personajul autorului care îi poartă numele și în același timp, „victima" celuilalt personaj al romanului ; dacă pe un plan mai profund, autorul a tranșat disputa cu personajul său în termenii „tranzacției" amintite, Adela este, în „idila" sa cu Emil Codrescu, „conducătorul", „strategul" a cărui abilitate și stăpînire de sine conduce „adversarul" spre o înfrîngere sigură. Față de celălalt Emil Codrescu (artistul, doctorul), posesorul imaginii ideale, imun la farmecele celei materiale, Adela rămîne un „obiect" de studiu, un personaj, observat cu detașare, individualizat în gesturile și înfățișarea sa, inseriat într-o anume tipologie la care observatorul a ajuns prin psihanaliză : „își trăgea mereu rochia în jos, fără nici o nevoie, căci abia i se zărea vîrful botinelor. Mișcarea asta, foarte obișnuită ei, i-a devenit irezistibilă, ca un tic nervos, căci e vădit că o face fără să vrea și poate fără să știe. (Gestul acesta, observat și la alte femei, e semnul unei pudori excesive, datorită unei excesive feminități, care trimite mereu în conștiință ecoul ei puternic, dar, în același timp — și în contra instinctului de apărare care-l dictează — el solicită și pune problema.)" ; pentru „doctorul", autorul Emil Codrescu, Adela reprezintă un prototip al feminității în exces ; observîndu-l cu luciditate, uzînd de cunoștințele dobîndite la „lecția" maestrului Charcot și a elevilor săi (Freud este unul dintre aceștia), Emil Codrescu precizează raporturile sale în calitate de autor cu „pacientul" său : Adela este un personaj, o ființă „vulnerabilă" adică, cu o textură intimă dinainte cunoscută, pusă pe lama microscopului și așezată într-o anume serie tipologică.

Raporturile „femininei" Adela cu autorul său se schimbă însă radical atunci cînd partenerul este îndrăgostitul Emil Codrescu ; între ei, în calitatea lor de personaje, raporturile „de putere" sînt altele, bărbatul căpătînd — cum s-a văzut — atributele feminității, iar femeia pe cele ale masculinității. Mai întîi, spontaneitatea Adelei „dezarmează" psihologia lui Emil Codrescu : „E o spontaneitate, uneori, o uitare de sine în femeia asta, stăpînă pe faptele ei pînă la calcul, care îmi dezarmează «psihologia»". Stăpînă pe faptele ei, calculînd totul cu abilitate, Adela regizează reacțiile lui Emil Codrescu, îl atrage imperceptibil dar irezistibil în plasa unui joc ale cărui

reguli le cunoaşte în amănunt, atacîndu-şi „victima" în locul cel mai vulnerabil; predispoziţia erotică a lui Emil Codrescu este prima „armă" a Adelei. Iată o scenă revelatoare în acest sens; întoarsă dintr-o excursie la Piatra, după ce Emil Codrescu refuzase invitaţia, ca să-i arate că „viaţa mea e independentă de a ei, alături de-a ei", Adela se răzbună magistral, anulînd eventualele gînduri de „răzvrătire" pe care „adversarul" şi le-ar fi putut contura în absenţa sa: coboară atent-provocator din trăsură („A oprit trăsura, a sărit jos, uşor, ridicînd puţin rochia deasupra pantofului, atentă la gest, şi a venit spre mine dezmierdînd aerul cu umerii") şi povesteşte detaliile turistice ale excursiei introducînd, cu aceeaşi atenţie studiată, un element picant asupra căruia insistă, „focalizînd" interesul lui Emil Codrescu: „Am fost şi la mănăstirea Bistriţa de lîngă Piatră. Stareţul ne-a făcut o primire foarte bună. Nevasta lui n-a ieşit. Am văzut-o numai, cînd am trecut prin antret. Intra şi ea pe altă uşă. Era în *négligé*, jupon, camizol şi părul în papiote. O brunetă foarte picantă. Cînd a dat cu ochii de noi, a trecut glonţ de la o uşă la alta... Cum slujnică? Ce idee! Femei în serviciu la mănăstire? Şi încă tinere, cu jupon şi papiote!".

Noutăţile comunicate lui Emil Codrescu sînt „mondene", întreţinînd tonusul erotic, subtil dozat, al relatării; prinţesa de Meklenburg s-a logodit cu ducele de Hessa, împărăteasa Germaniei a făcut cadou împăratului doi prinţi gemeni, Pepita Ximenez (eroina romanului lui Juan Valera, apărut în foileton în ziarul citit la Piatra de Adela) s-a îndrăgostit de cumnatul ei, Don Diego: tot ceea ce spune Adela stimulează trăirile interlocutorului, transformînd predispoziţia acestuia în interes erotic. Prin acest joc al aluziilor transparente, Adela recuperează timpul absenţei, reactualizează „interesul" lui Emil Codrescu pe care l-a sesizat din clipa întîlnirii, îşi asigură terenul pentru desfăşurarea de forţe, condusă cu o impecabilă strategie; „perfectă actriţă de comedie", Adela simulează (după o ieşire în doi în care Emil Codrescu i-a ţinut „o prelegere de astronomie sentimentală") o „înfăţişare dezarmată", ca după pierderea unui prilej de „finalizare" a erosului, cochetează cerîndu-şi voie pentru nimic cu un „ton perfid şi rugător", face „promisiuni de intimitate" şi jocuri provocatoare de cuvinte (obişnuitul *„cher maître"* este înlocuit, numai o singură dată, cu *maître chêri")*. Atunci cînd încearcă să folosească aceeaşi



strategie a stimulării interesului erotic prin invocarea unor „modele“ ale feminității din sfera amorului, Emil Codrescu eșuează lamentabil ; o incită pe Adela relatînd despre două tinere de la crîșma din Oșlobeni, „tipuri de animale superbe“, aceasta se preface a cădea în „plasă“ și insistă să le „admire numaidecît și ea“ ; numai că același „tablou“, văzut de astă dată în prezența Adelei, își schimbă culorile și, implicit, valoarea cu care fusese investit anterior : Emil Codrescu constată cu surprindere că „acum două săptămîni facultatea mea de iluzionare fiind disponibilă, convertisem eminente însușiri biologice în atribute estetice. «Animalul» era în adevăr «superb» — de carnație și de tinerețǎ. Sculptura era reușită. Pictura, însă, ratată. Femela, fără îndoială, era de primul rang, femeia era oarecare“ ; în prezența Adelei, entuziasmul lui Emil Codrescu se „perimează“, distincția dintre „biologic“ și „estetic“ se impune cu toată forța prezenței „modelului“ adevărat de feminitate, Adela readucînd sensibilitatea partenerului său, pentru o clipă tulburată de „glasul speciei“, pe tărîmul sigur al farmecelor proprii : „femeia“ învinge „femela“. Autorul nu intervine decît rareori în acest joc care îi „orbește“ personajul : „Mîne o să cocheteze ca și azi, ca și ieri, o să simuleze, o să «joace» înclinarea de a consimți la apelul tău pasionat și mut. Jocul ei este reprezentație de beneficiu în favoarea ta. Cochetăriile ei sînt o ofrandă grațioasă pe altarul nebuniei tale. Dar generozitatea ei se oprește aici căci ea nu-ți poate da și ceea ce nu are : amorul“. Intervențiile „cinicului“ (autorului) „înduioșat“ de soarta „îndrăgostitului“ (personajului) sînt, dealtfel, inutile ; acesta din urmă, prins în sfera de atracție a farmecelor „feminine“, a forței „masculine“ și a calculelor „strategului“ Adela, nu-și poate depăși condiția : el rămîne personajul autorului său și „victima“ partenerului de joc.

Dacă predispoziția erotică a lui Emil Codrescu este punctul slab descoperit de „strategul“ Adela în chiar „dispozitivul de apărare“ al partenerului său, *zîmbetul* fin sau ironic, interogativ sau mirat, dar, de cele mai multe ori, *indeterminabil,* constituie „cartea“ pe care mizează personajul feminin în conducerea jocului erotic ; zîmbetul Adelei cuprinde mult mai mult decît cele șapte tipuri „clasice“ de ambiguitate : „Adela rîde rar — un rîs intern, copilăresc, cu participarea pieptului, cu o huruială de hulub cum rîdea la șapte ani. În schimb, zîmbește mereu. Expresie a gîndurilor, aprecierilor, a reacției ei intelec-

tuale (fapt pentru care am devenit un colector și un cetitor de zîmbete !), zîmbetul ei e cînd fin, cînd ironic, cînd interogativ ori mirat, cînd, vai indeterminabil. Rîsul este expresia sufletului ei bun, zîmbetul — a inteligenței ei reale sau, mai exact, lucide, ceea ce e același lucru". Pentru Emil Codrescu, zîmbetul Adelei este o *terra incognita,* iar dezlegarea semnificațiilor sale de la anumite momente ale jocului erotic este la fel de dificilă ca și răspunsul exact la ghicitoarea Sfinx-ului ; în amănuntul de pe figura Adelei, Emil Codrescu descoperă evoluția existenței înseși a obiectului pasiunii sale : rîsul a fost al *copilăriei,* al vîrstei „nevinovate", al jocului „gratuit" de la șapte ani, în timp ce zîmbetul este al *maturității,* al femeii întîlnite „întîmplător" la Bălțătești.

Cele două repere de pe figura Adelei indică și calitatea prezenței acesteia în intriga romanului : Adela nu participă la aceasta cu *sufletul,* ci cu *inteligența.* Zîmbetul este mai întîi o formă de manifestare a *ironiei* Adelei, stabilind, prin aceasta, raporturile cu Emil Codrescu ; Adela este cea care ironizează, Emil este cel ironizat : femeia este lucidă, în timp ce bărbatul este „orbit" de pasiunea sa. Raporturile dintre *subiectul* și *obiectul* codului ironic sînt, în fapt, raporturi „de putere" : cel care ironizează, o face din superioritate, din inteligență. „Eternul ascuțiș de lumină" din „azurul ochilor" Adelei este, pentru Emil Codrescu, un obstacol de netrecut în calea „finalizării" erotice, „diavolii" din ochi și „asimetria dulce a zîmbetului" fiind armele de apărare dar și de atac ale Adelei ; ironia este agresivă, iar fluidul subtil al acesteia se transmite prin *privire* — canalul de comunicare erotică al celor doi : tot ceea ce recepteazā Emil Codrescu prin intermediul dialogului ochilor este „codificat" de ironia Adelei. Și pentru că ironia *respinge* prin duritatea afirmării inteligenței („rea", „lucidă"), „strategul" o folosește aproape întotdeauna însoțită de căldura simpatiei care *atrage* „obiectul" ironizat ; Emil Codrescu este antrenat în vertijul acestui flux-reflux dirijat de ochii Adelei : „În zîmbetul cu care îmi spunea aceste cuvinte mi s-a părut că disting, stingîndu-se treptat, murind, o intenție de ironie, și zîmbetul era numai în ochi. Peste cîteva clipe zîmbetul îi iradiă, bun ca o lumină caldă, nu numai pe toată figura, dar parcă pe întreaga ei făptură" ; *ironic* și *„iradiant"* — iată cele două tipuri de zîmbet cu care Adela își pune în derută partenerul de joc. Altădată, ironia rece a ochilor este atenuată de

căldura glasului : „Era zîmbetul ei obișnuit, acum mai complicat și disociat : ușoară ironie în ochi, simpatie caldă în glas“. Ironia ochilor și zîmbetul din „asimetria gurii“ Adelei sînt elementele acelui *pharmacos* de vraja căruia este cuprins fără putință de scăpare Emil Codrescu : „Și cum punctul de ironie i-a apărut în ochi din primele zile, desigur că am început s-o iubesc îndată ce-am revăzut-o“ ; și, alături de ironia ochilor, zîmbetul : „Începe să-mi fie scump tot ce e al ei și, mai scump decît totul, ușoara asimetrie a gurii, cînd zîmbește, care multiplică farmecele zîmbetului ei“ : „fatalitatea“ care guvernează destinul lui Emil Codrescu este de a iubi ceea ce îl face să sufere.

Privirea ironică sau caldă și zîmbetul indeterminabil sînt elementele prin care *tăcerile* Adelei devin *expresive ;* înlocuind cuvîntul — o formă directă de comunicare — cu tăcerea, expresivă prin privire și zîmbet — modalitate indirectă, ambiguă —, Adela evită „strategic“ confruntarea cu artistul Emil Codrescu ; tăcerea este o măsură de prevedere a Adelei care nu dorește o confruntare cu artistul — prin cuvînt —, ci doar un joc al sugestiilor contradictorii, cu priviri ironice și zîmbete indeterminabile, în a căror plasă trebuie să cadă îndrăgostitul Emil Codrescu. Tăcerile Adelei sînt expresive pentru că ele mizează totul pe ambiguitate, pe *echivoc.* Acesta este folosit însă de Adela nu doar în „codul“ tăcerilor, ci și în cel al simțurilor ; acolo unde nu poate pătrunde privirea, ambiguitatea este întreținută prin *zgomotul provocator :* „Dimineață am așteptat-o în cerdacul ei să se îmbrace. Știam că e în dosul storului dat în jos, la un metru de mine. Zgomote, la răstimpuri, produse de saltarele scrinului, de ușa garderobei, anunțînd etapele toaletei. O vedeam, prin auz îmbrăcîndu-se“. Echivoce sînt însă și *replicile* Adelei : „Cînd vorbește, totdeauna pară ar mai avea ceva de spus. Are reticențe subite și curioase. Dacă i-ai transcrie vorbele, ar trebui să pui mereu cîteva puncte de suspensie la sfîrșitul frazelor. Cînd se emoționează, și se emoționează adesea fără cauză vădită, are sufocări grațioase, de pasăre care bea. Și rar participă normal la duelul nostru. De obicei e distrată sau animată. Uneori își întrerupe momentele de distracție printr-o întoarcere bruscă și cordială spre mine, însoțită de un «da» rostit încet și repede, confirmînd fără necesitate cuvintele mele“.

Adela, cînd vorbește, în fapt, tace ; punctele de suspensie de la sfîrșitul frazelor, simularea emoției „fără cauză vădită", gesturile neașteptate, „da"-urile inoportune sînt alte forme de a introduce regimul ambiguității tăcerii în cel al „clarității" cuvîntului : Adela nu acceptă confruntarea decît pe acel teren care îi oferă garanția victoriei. Echivoce, frazele scurte, întrerupte de tăceri expresive, ale Adelei sînt investite — cum s-a văzut — cu o valoare literară ; deruta îndrăgostitului „orbit" este, parțial, și aceea a autorului lucid, analist : „«Știam că ai să vii la mine». Pînă acum spunea «la noi». Acest «mine» nu poate fi și el calculat. Pe lîngă perversitate, ar trebui să-i acord geniu literar. Acest suav și arzător *la mine...*" ; dacă artistul califică tăcerile ambigue drept „perversitate", tot el nu poate pune și replicile Adelei sub aceeași etichetă : Adela cîștigă deseori și „bătălia" cu autorul său. Analist, lucid, fin psiholog, acesta nu stăpînește arta echivocului ; dozînd cu grijă tot ceea ce spune, Adela este superioară partenerilor de joc — autorul și personajul Emil Codrescu — prin spontaneitatea *instinctuală* a echivocului : „Pentru a construi atît de repede fraza echivocă, unui bărbat i-ar trebui reflexiune și calcul. Dar femeilor le ajunge instinctul" ; este aici o recunoaștere a superiorității Adelei venind pe calea „analitică" a intervenției vocii autorului care se retrage grăbit din scenă părăsindu-l pe îndrăgostit ; acesta interpretează totul fără a clarifica nimic, oferind spectacolul fără finalitate al unei superbe analize în care ceea ce contează nu este adevărul, ci zbaterea dramatică de a ajunge la el : „Adela asculta zîmbind. Apoi m-a combătut cu grație. (Mi-ar plăcea să nu fie pură complezență.) Și mi-a spus că are să-mi dovedească altă dată că n-am dreptate. Cum are să-mi dovedească, și de ce altă dată ? Ca argument suprem, căci țineam mult să-i probez că sînt bătrîn — Dumnezeu știe pentru ce ! — i-am spus, forțînd puțin autobiografia, că peste zece ani am să fiu moșneag. «Și eu am să fiu bătrînă atunci», și tonul ei parcă ar fi stabilit o complicitate. (Peste zece ani, ea are să aibă treizeci de ani !...) «Și eu !» Pentru ce «și» ? Și pentru ce vrea să-mi probeze că nu sînt bătrîn ? (O femeie are un singur mijloc de a dovedi unui bărbat acest important adevăr !) Pentru ce ? Consolare ? Delicatețǎ de sentiment ? Zădăreală ?" ; Emil Codrescu trăiește totul prin sugestiile jocului echivoc al Adelei, „zădărît" de provocări, respins de recile priviri ironice, prins definitiv în plasa tăcerilor expresive din

prezența Adelei și a nesfîrșitelor monologuri din timpul absenței acesteia : Emil Codrescu se *supune* Adelei, îi recunoaște superioritatea și, implicit, calitatea de „conducător al nostru".

Iar Adela are toate atributele necesare „conducătorului" și, în primul rînd ,pe cel al „masculinității" ; sub acest aspect, Adela se înscrie în seria tipologică conturată de proza lui E. Lovinescu : în romanul erotic al celor doi, femeia este „bărbatul", Adela făcînd parte din aceeași „familie" cu Mab, Lulù, Rosina Strahl, Diana, Silvia, Mili. Eroina romanului lui Ibrăileanu își surprinde partenerul de joc prin preferința sa pentru sublim, „stare de suflet eminent masculină", ea este „exactă, lucidă", în timp ce bărbatul este „orbit", pasionat ; Adela afișează o „afectuoasă indulgență pentru sentimentalismul mamei sale", îl consolează pe „femininul" Emil Codrescu speriat de o simplă gripă ; „masculinitatea" Adelei este însă pentru partenerul său o necontenită realizare a feminității : „Sentimentul de revoltă, trădat în glas, în mers, în gesturi, în respirație, potențîndu-i și exteriorizîndu-i viața, realizînd la maximum femeia din ea, îmi înnebunea inima" ; manifestarea calităților „virile" ale Adelei agită simțurile lui Emil Codrescu care percepe mai violent încă prezența feminității : Adela *stăpînește* jocul și, prin aceasta, amplifică forța farmecelor sale feminine : „De cîtăva vreme, pe lîngă vocea ei obișnuită, înceată și uneori parcă înăbușită, Adela are în unele momente o altă voce, tare, sonoră, categorică, o voce de *grande-dame*, pe care nu ai recunoaște-o că e a ei dacă ar vorbi fără s-o vezi. Glasul ei încet, cald parcă de căldura pieptului ei, e glasul femeii emotive, care exprimă frazele abrupt, al femeii cu tulburătoarea asimetrie a gurii cînd zîmbește. Glasul celălalt, sonor și categoric, e al femeii cu umeri largi, cu ușoara și ușor impertinenta acvilinitate a nasului. (Și al femeii care simte că e stăpînă ?)".

Dacă artistul Emil Codrescu avea reacția „stăpînului" în prezența imaginii materiale a femeii, sentiment venind din conștiința superiorității icoanei și a imperfecției „copiei" sale, personajul Emil Codrescu este marcat de sentimentul opus, acela al supunerii care presupune investirea cu toate calitățile „excepției" a imaginii materiale ; în planul *spiritual*, stăpîn este autorul Emil Codrescu, iar în planul *uman*, stăpînă este Adela : cele două nivele există fiecare în sine, suficiente lor înșile, pentru că sînt guvernate de două elemente care aparțin unor instanțe diferite : *creația* și *viața*. Îndrăgostitul Emil Codrescu,

„varianta“ autorului din viață, trăiește în cele două luni ale vacanței de la Bălțătești întreaga condiție a omului, cu toate avatarurile sale, compensînd prin *intensitate* lipsa unei *durate* temporale mai întinse ; cele două luni, răgaz pentru a trăi dat omului de către creator, sînt lunile „stăpînei“ Adela, „femeie emotivă“ dar și „femeie cu umeri largi“. Perceperea feminității prin filtrul ale cărui site sînt făcute din calități „masculine“ domină raporturile personajului atît cu partenera sa de joc („stăpîna“), cît și cu celelalte femei, apariții din planul secund al narațiunii ; starea (statutul) din cadrul relației cu Adela devine un principiu de recunoaștere a întregii realități : Matilda Ioan, cunoștință întîmplătoare din timpul unei scurte absențe a Adelei, are, în egală măsură, calități feminine dar și masculine („Femeiușca mică, timidă și afectuoasă, cu părul bogat și greu, nu putea fi decît Matilda, iar ceea ce avea băiețesc în ea, elasticitatea vînjoasă a taliei, a brațelor și a picioarelor ei lungi, era Ioan, nume aproape comun, echivalent cu bărbat“), iar Jeny Timotin îi „scutură mîna bărbătește“ la sfîrșitul vizitei pe care i-a făcut-o, la Agapia, Emil Codrescu. Ochiul îndrăgostitului caută oriunde calitățile Adelei și, nedescoperindu-le pe cele feminine, unice, le găsește pe cele masculine, comune.

Deosebit de revelatorie pentru această structură „inversată“ în raport cu „norma“, a personajelor din roman, este scena vizitei la maica arhondară de la Varatic ; mai întîi, pe figura acesteia Emil Codrescu identifică „obișnuitele“ calități masculine : „Maica arhondară, pe care n-o mai văzusem de doi lustri, femeie de peste cincizeci de ani, dar zdravănă și cu un veșnic aer de războire, isteață și plină de duh, vestită pentru promptitudinea și dibăcia cu care arunca săgeți în dreapta și-n stînga, mă privi ascuțit și mă întrebă cu glasul ei bărbătesc dacă nu sînt cumva... Îi luai cuvîntul din gură și-mi declinai numele. „Ei, bată-te să te bată, tot tînăr și frumos !» Am felicitat-o și eu în același sens — slabă răzbunare ! — și apoi i-am recomandat pe ceilalți“. Cu acel veșnic aer de războire și „săgeți“ ironice, maica arhondară este o altă Adela, mai vîrstnică și, tocmai de aceea, mai „virilă“ ; contrastul este izbitor, scena e unică prin confruntarea dintre cele două femei cu calități „masculine“ : în fața maicii arhondare, „virilitatea“ Adelei pălește, se estompează pînă la autoanulare : „Maica arhondară a luat de mînă pe Adela și, întorcînd-o cu fața spre noi, a com-

plimentat-o în felul ei. «Ia uitaţi-vă la dînsa ce ochi are, să nu fie de deochi !» Adela, împurpurată şi stînjenită, era acum fata de altădată". În raporturile stabilite ad-hoc, „bărbatul" este maica arhondară, dezinvoltă, agresivă, iar „femeia" este Adela, timidă, stînjenită, împurpurată — fata de altădată ; Emil Codrescu are cea de-a doua „slabă răzbunare", privind la ciocnirea dintre două vîrste „masculine" ale feminităţii : maica arhondară „învinge" pentru că „masculinitatea" sa este *agresivă*, exercitîndu-se, nediferenţiat, în raporturile cu toţi ceilalţi, în timp ce „virilitatea" Adelei se manifestă doar în relaţia sa cu „femininul" Emil Codrescu. Părăsind pe dezinvolta şi agresiva gazdă de la Varatic, raporturile dintre cei doi, ameninţate pentru o clipă numai, prin eventualele sugestii ale intervenţiei maicii arhondare, vor fi repede restabilite de Adela ; nimic nu poate tulbura jocul „stăpînului" cu „victima" sa : Emil Codrescu reintră în spaţiul dilemelor sale „feminine", iar Adela rămîne pe mai departe „conducătorul nostru".

„Duelul"

Ca şi zîmbetul ori ironia ochilor Adelei, *ambiguitatea raporturilor* este ceea ce atrage şi pasionează pe Emil Codrescu pentru că ambiguitatea, echivocă prin ceea ce nu spune şi prin înţelesurile fără înţeles, este mai provocatoare decît realitatea numită prin cuvînt : „Impreciziunea raporturilor noastre, încordarea de a păstra nuanţa momentului unic făceau clipa mai rară şi pe femeia de alături mai preţioasă decît dacă aş fi mers cu braţul după talia iubitei. Dacă ea mi-ar fi spus acum cuvîntul unic, mi-ar fi dat să sorb tot văzduhul albastru, dar aş fi regretat poate că farmecul ascuţit se rupe" ; farmecul este provocat de această impreciziune a raporturilor dintre cei doi : pentru Emil Codrescu nu „finalizarea" (contopirea) este obiectivul său erotic, ci apropierea, atingerile involuntare cu sugestiile şi virtualităţile lor care fac „clipa mai rară" şi „femeia mai preţioasă" : Emil Codrescu nu caută „norma" amorului, ci „excepţia" iubirii, ceea ce îl atrage irezistibil şi îi amplifică suferinţa pe care personajul lui Ibrăileanu o trăieşte cu voluptate ; obiectul pasiunii sale nu este Adela, ci parfumul prezenţei acesteia, re-simţind cu fiecare amănunt, după regula ştiută, manifestarea întregului.

La început, Emil Codrescu își re-prezintă cuplul în ipostaza unor *naturi complementare ;* fapt semnificativ, după prima vizită făcută Adelei la Bălțătești, personajul se îndreaptă spre locuința ceasornicarului Haim Duvid unde află reflectarea imaginii anticipate : „pe cît este el de abstract, pe atît de concretă este ea", ceasornicarul și soția sa prezentînd toate calitățile complementare ale unui contrast violent care singur poate explică coeziunea cuplului : Sabina Duvid este „emotivă și înzestrată cu o înflorită imaginație plastică, are un talent înnăscut de a-și exprima ideile colorat", în timp ce „filozoful Haim Duvid vorbește abstract incoerent și cîntat". Nu altfel *par* a fi cei doi protagoniști ai romanului : Adela este „vie și limpede", Emil Codrescu — disprețuitor și sceptic.

„Utopia" cuplului format prin participarea *egală* a unor naturi complementrare va fi repede uitată de îndrăgostitul Emil Codrescu, „victima" jocului condus cu abilitate de Adela ; „stăpînul" nu poate fi o „natură complementară" „victimei" sale, esența relației dintre cei doi nefiind *participarea,* ci *„duelul" ;* „Femeia asta tînără și curioasă de viață și de stări sufletești, mă scrutează necontenit, fără să aibă aerul. Eu îmi îngroș cît se poate epiderma sufletului s-o fac impermeabilă. Dar cu femeile jocul e pierdut întotdeauna. Ele privesc în sufletul bărbatului ca într-o oglindă. Manejul e interesant". Așadar, duelul este mai întîi al *privirii,* canalul esențial de comunicare erotică a celor doi ; iar calitatea privirii stabilește, prin ea însăși, statutul celor două personaje în intriga textului : privirea Adelei este *agresivă* — fascicol de raze care „pătrundea acum de departe, din adîncul vieții ei" —, în timp ce privirea lui Emil Codrescu este *contemplativă :* dacă Adela „scrutează necontenit", penetrînd cu privirea dincolo de „epiderma sufletului" celui privit, Emil Codrescu privește fața Adelei ca pe o „oglindă în care, prin contrast, îmi număr anii". Într-un alt plan, abordat mai sus, cele două tipuri de privire delimitau funcția ironică, activă, a fascicolului de raze din ochii Adelei față de starea pasivă, „ironizată" a personajului masculin.

Unul agresiv, „ironist", celălalt — contemplativ, „ironizat", cei doi protagoniști se prezintă în momentul duelului de la Bălțătești cu forțe inegale ; distanța dintre cei doi este marcată și într-o ordine a cunoașterii prin instinct, prin intuiție, a texturii intime a „adversarului" și, mai ales, a modificărilor survenite în spațiul acesteia : Adela știe ceea ce Emil Codrescu

crede că ascunde, acest ascendent al femeii contribuind și el la schimbarea „raportului de forțe“ : „de mult s-a schimbat raportul de forțe dintre noi. De cînd nu mai pot avea nici o îndoială că *știe* — și știe că eu știu că «știe» — mi-am pierdut toată libertatea de spirit, pe care ea o are mai completă decît înainte“ ; utopia cuplului naturilor complementare nu mai este posibilă în limitele unei relații a cărei esență este oferită de un „raport de forțe“ menit să stabilească în termeni tranșanți „victima“ și „călăul“ ; generoasă, realitatea îi va da lui Emil Codrescu posibilitatea identificării unui cuplu asemănător în una din puținele excursii făcute fără Adela : în casa lui Timotin, fostul său coleg de școală, doctorul observă un caz asemănător, dar amuzamentul „diagnozei“ sale nu poate dărui îndrăgostitului decît cunoscuta „slabă răzbunare“ : „Peste cîteva minute a intrat un domn tînăr, bărbatul doamnei Ioan, care mi-a confirmat încă o dată diagnoza. O privea pe doamna Timotin cu frică, supus — obiectul ei. Am înțeles imediat că ea *știe* (numai ea și cu mine !) și se vede că era deprinsă cu omagiile astea pasionate și tăcute și că le accepta fără să le răspundă, dar — sacrificiu imposibil unei femei adevărate — fără să le reprime“. Cuplul erotic Jeny Timotin—Ioan se conturează prin intermediul aceluiași raport de forțe pentru că structura interioară a protagoniștilor este identică ; bărbatul este „supus“, „obiect“, iar femeia este „stăpînă“, primește omagiile, nu le răspunde, dar nici nu le reprimă : ca și în cazul Adela—Emil Codrescu, femeia conduce jocul, iar bărbatul îi suportă regulile.

În ambele situații, raporturile erotice sînt raporturi de forță care anulează „norma“ pentru a instaura „excepția“ ; femeia (Adela și Jeny) *acționează,* bărbatul (Emil Codrescu și Ioan) *se supune,* scenele romanului, marcînd prin însăși construcția lor sintactică, această relație „excepțională“ : „După asigurările mele că o să mă țin de cuvînt, «pe cît posibil», s-a îmbunat, apoi a consultat «steaua nebună», care trecuse de plopul al treilea, a pus la îndoială corectitudinea astrului, mi-a adus pardesiul, mi-a dat pălăria și bastonul, m-a însoțit până la poartă, mi-a întins mîna să i-o sărut, mi-a cerut făgăduiala că am să mă culc imediat, mi-a acordat o amînare de o oră, a admonestat încă o dată «steaua nebună» și a fugit spre casă cu un «bru !» de frigul care devenise simțitor“ ; Adela face unsprezece „acțiuni“, Emil Codrescu — nici una ; Adela este

subiectul, afirmat cu putere, al celor unsprezece verbe, în timp ce Emil Codrescu nu este decît de două ori subiectul unor propoziții secundare, subordonate ; Adela acționează, iar partenerul său nu face decît două gesturi „comandate“ (sărutatul mîinii și promisiunea că se va culca imediat) : *predicatul* și *complementul* său — iată raportul de forțe dintre protagoniști re-prezentat într-o structură sintactică revelatorie.

În fața „vioiciunii spiritului“ Adelei, Emil Codrescu se lasă cuprins de „un fel de paralizie a inteligenței și mai cu seamă a imaginației“ ; anticipată de titlul romanului *(Adela. Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu)*, esența raporturilor dintre cei doi se va menține aceeași pe parcursul celor două luni de vacanță ale Bălțăteștilor : Adela este *personajul-subiect*, iar Emil Codrescu — *personajul-obiect*. Gesturile lui Emil Codrescu vor fi provocate mereu de replicile echivoce sau tăcerile expresive ale Adelei ; ea este aceea care îl invită în excursii, păstrează inițiativa, în timp ce el simte „că am aerul unui cîne de lux la plimbare“ ; manevrele „strategului“ Adela seamănă cu „manejele subtile ale pisicii“, iar Emil Codrescu își califică propria-i pasivitate drept „naivitatea ursuză a cînelui“ ; Adela i se înfățișează în ipostaze ispititoare („Ocupația ei pur femeiască și îmbrăcămintea de gospodină îi dădeau un farmec atît de ispititor !...“) pentru ca acestea să provoace partenerului o „realizare necontenită a ființei ei“ ; cei doi aduc din excursii detalii picante (Adela vine de la Piatra cu vești provocatoare, iar Emil Codrescu aduce de la Agapia și Oșlobeni „modele“ ale feminității care se circumscriu sferei amorului), dar modalitatea lor de „valorificare“ este diferită (predispoziția lui Emil Codrescu se transformă în interes erotic atunci cînd Adela îi relatează noutățile „mondene“, pentru ca aceeași „strategie“, folosită de doctor, să rămînă descoperită în fața intuiției Adelei : „femeia-știe-tot“ a înțeles perfect „strategia mea ratată și m-a pedepsit“) : toate evenimentele, toate scenele care se consumă între cei doi păstrează intactă amprenta raportului de forțe stabilit inițial : „Raporturi de soră și frate — mai mic !“, Adela înlocuind astfel pînă și autoritatea familială.

Ascendentul „de forță“ al Adelei este asumat de „femininul“ Emil Codrescu cu voluptate, „strategia“ Adelei oferindu-i spectacolul unui joc de măști pe care personajul îl supune filtrului său analitic ; Emil Codrescu lasă firele jocului în

mîinile Adelei pentru ca în gesturile, cuvintele și tăcerile „stăpînei" să poată apoi descoperi materialul necesar analizei sale în exces : jocul Adelei constituie un *text deschis* în care Emil Codrescu citește înțelesuri și subînțelesuri, refuzînd *înțelesul* : „O lucire scurtă în ochi, apoi o ușoară încrețitură între sprîncene, pe urmă o fugitivă expresie de concentrare sufletească, comună tuturor oamenilor cînd vreau să-și lămurească o problemă impusă de împrejurări neașteptate... și imediat masca ei obișnuită de înger care te persiflează pentru că ți-i scump" ; Adela acționează, iar Emil Codrescu studiază „textul" fiecărei acțiuni : „voluptatea voinței ei impusă voinței mele" reprezintă, în fapt, o voluptate a lecturii, iar durata celor două luni este răgazul oferit textului ca să se producă. De aici, plăcerea lui Emil Codrescu de a se recunoaște învins în „duelul" de la Bălțătești : „În fiecare zi devin tot mai mic față de dînsa ! Astăzi diminuarea a făcut progrese mari din cauză că eu stăteam jos și ea se plimba ! Mi s-a impus și m-a supus în toate felurile". Cei doi participă la duel cu scopuri diferite : Adela vrea *să supună*, Emil Codrescu vrea *să cunoască*. De aceea, fiecare pare a trăi în și pentru sine gestul propriu și al celuilalt ; în fața manifestării amintitei afecțiuni exagerate a Adelei pentru copiii satului, de pildă, Emil Codrescu are un sentiment al frustrării de simpatie, al pierderii unei părți importante din potențialul afectiv al iubitei sale, în timp ce Adela, mîngîind copiii, se întoarce la vîrsta iubirii „iubite" de Emil : iubind copiii se iubește pe sine, pe copilul dezmierdat altădată de partenerul său de joc.

Această distanță în ordinea perceperii unor semnificații deosebite ale aceluiași gest este efectul acțiunii unei „fatalități" care face ca situațiile particulare ale celor doi protagoniști ai romanului să nu fie decît reflectarea unor categorii generale aparținînd unei anume psihologii : examenul sentimental este rezultatul unui examen psihologic care a avut loc anterior : „Există, fără îndoială, la orice bărbat o afinitate pentru un anumit temperament femeiesc, și la orice femeie, o legătură între temperamentul ei, conformația ei fizică și predilecția pentru unele culori" ; din perspectiva acestui verdict al examenului psihologic, cel sentimental este „predestinat" : Emil Codrescu o iubește pe Adela, iubind în ea *tipul* feminin pentru care are afinitate, în timp ce Adela se iubește pe sine construindu-se ca ființă prin acțiunea unor corelații ascunse



dintre temperament, conformație fizică, predilecție pentru unele culori. Sensul relației erotice este, de aceea, *unic ;* Emil Codrescu o iubește pe Adela, fără ca aceasta să poată participa efectiv la fluxul erotic, întrucît iubirea ei este una narcisiacă. „Duelul“ de la Bălțătești se dă, așadar, între cel care iubește *„tranzitiv“* și cel care iubește *„reflexiv“ : a iubi* și *a se iubi.* Tot ceea ce se petrece între cei doi este investit cu atributele „vinovăției“ erotice de către Emil Codrescu; iată un fragment semnificativ în acest sens : „Cu mîinile strînse pe frînghie în dreptul capului, cu mînicile căzute pănă la coate, trecea pe lîngă mine repede, singură cu fericirea ei, trimițînd din fluturarea îmbrăcămintei ușoare o adiere suavă, pe care o simțeam pe obraz, pe pleoape, pe buze. Cînd se ridica în sus, desemnîndu-se întreagă pe albastrul cerului, zborul se încetinea, dar cînd trecea prin dreptul meu, repejunea devenea, simbolic, vertiginoasă. La un moment dat, aducîndu-și aminte de mine, cum se scobora de sub crengi, mi-a arătat copilăros-ștrengărește, într-o clipă de fulger, vîrful ascuțit și trandafiriu al limbii“ ; dacă Adela, în zborul scrînciobului, este *singură cu fericirea ei,* Emil Codrescu simte, în pendularea ființei de *deasupra* sa, actul „simbolic“ al posedării erotice (mișcarea ascendentă a scrînciobului îi trimite o adiere suavă pe obraz, pe pleoape, pe buze, iar cea coborîtoare este vertiginos-pătrunzătoare) : Adela *„face“* iar Emil Codrescu *„simte“.*

„Duelul“ de la Bălțătești nu este doar unul al privirilor, gesturilor sau replicilor cu subînțelesuri, ci și unul al *textelor,* al unor *instanțe literare* diferite ; jocul erotic antrenează în dinamica sa un anume cod cultural pe al cărui teren Adela și Emil Codrescu își continuă disputa. Prima ipostază a prezenței textului în *Adela* este aceea a *referinței secundare* cu rolul de a „întări“ cele petrecute în viață cu cele ce s-au scris în text : „Experiența trecutului este concludentă *(Pathemata — mathemata,* zice un filozof al lui Diogen Laerțiul !...“. Emil Codrescu folosește referința textului și ca *termen de comparație* al celor văzute în excursiile sale „strategice“ : crîșmărița din Humulești are „nasul clasic al crîșmăriței amoroase din toate nuvelele indigene“, iar părintele Palamon de la Agapia „aduce puțin și cu poetul Costache Conachi, umbră de egumen grec“ ; spațiul iubirii este, într-o oarecare măsură, un spațiu cultural pentru că, în absența Adelei, îndrăgostitul încearcă să redevină „autorul“ Emil Codrescu. Și aceasta cu atît mai mult cu cît

există un precedent al unei „conlucrări" eficace; elementul de cultură al autorului fusese folosit ca instrument al recuzitei „strategului" al cărui obiectiv era „finalizarea" erotică: la vîrsta iubirii pentru „femeia de la Viena", Emil Codrescu plasase abil capcana referințelor culturale, „învăluind" obiectul pasiunii sale într-o rețea complicată unde se intră pe poarta iubirii, dar nu se poate ieşi decît trecînd prin vama amorului: „O cunoşteam de doi ani. Nu ne spusesem nici o vorbă de iubire. Nici o aluzie. Dar discuţiile noastre, alimentate de lecturi de romane, de piese de teatru, de ştirile zilei, se învîrteau, teoretic, toate în jurul iubirii"; textul este un *element provocator al erosului*, literatura „făcînd" viața, cuvîntul despre iubire determinînd apropierea și trăirea clipei amorului. Numai că, la Bălțătești, Emil Codrescu se află la o altă vîrstă erotică, iar „raporturile de forță" dintre el și Adela nu mai sînt cele de la Viena; firele intrigii se află, toate, în mîinile „stăpînei" și „victima" încearcă zadarnic să-și depășească condiția prin apelul la vechea strategie: „Îmi veni în minte și declamai, galant și glumind, versul antic, închinat Venerei: «Pămîntul așterne flori suave sub pașii tăi» și-i spusei cui a dedicat poetul aceste cuvinte. Ea mă sfida cu frumusețea ei. (Știa bine că tonul glumeț era o mască ipocrită!)"; datele jocului s-au schimbat radical, textul nu mai poate fi folosit cu aceeași „eficiență" pentru că Adela *știe* tot, are mereu sub ochi întreg sistemul defensiv și ofensiv al partenerului său: „arma" de altădată nu mai este acum decît o „mască ipocrită".

Mai mult încă, cei doi protagoniști reprezintă două instanțe „critice" care percep literatura prin filtrele unor criterii deosebite; Adela apreciază textul literar în legătură cu „verosimilitatea" sa, cu raportarea sa la viață, în timp ce pentru Emil Codrescu literatura există ca atare numai în virtutea „considerațiilor estetice": trăirea și estetica, reflectarea mimetică și reflectarea artistică, „mediată" — iată cele două criterii de judecată cu care Adela și, respectiv, Emil Codrescu filtrează literatura în cele două luni ale vacanței de la Bălțătești. Prima „victimă" a acestei confruntări este Tolstoi al cărui roman *Război și pace* îl citește și comentează Adela cu partenerul său de joc; ea caută în textul lui Tolstoi adevărul despre viață, măsura în care ceea ce se scrie este acoperit de experiența a ceea ce se trăiește: „Dar în viață lucrurile nu se isprăvesc întotdeauna ca în *Război și pace.* Uneori se isprăvesc ca în romanele

care-i plac mamei, unde cei care se iubesc fug, îi cunună un preot în secret şi sînt fericiţi toată viaţa. Pentru ce scriitorii cei mari nu-i lasă niciodată pe bieţii oameni să fie fericiţi? Nu cumva pentru că sînt nefericiţi ei, din lipsă de simplicitate a sufletului, cum mi-ai spus mata odată?" ; pe Adela o interesează epicul, felul cum „se isprăveşte" romanul şi, chiar dacă pare a intui distanţa estetică dintre romanul lui Tolstoi şi „romanele care-i plac mamei", între scrisul autorilor din urmă şi acela al „scriitorilor celor mari", judecata sa este tranşantă : din „lipsă de simplicitate a sufletului" scriitorii cei mari „trădează" adevărul vieţii, iar Adela nu poate accepta acest preţ pentru un „adevăr estetic" a cărui dimensiune îi rămîne străină. Acestui criteriu care nu iartă Emil Codrescu încearcă să-i opună un altul care vrea să interfereze perspectiva verosimilităţii cu aceea a esteticului : „Operele de ficţiune — i-am spus Adelei, care începuse să zîmbească şi zîmbi toată vremea cît ţinu prelegerea — operele de ficţiune care se isprăvesc cu triumful binelui şi cu fericirea sînt false, pentru că contrazic realitatea şi dezmint experienţa omenirii ; sînt imorale, pentru că creează iluzii zădarnice ; sînt lipsite de interes, pentru că *toate fericirile sînt la fel*, cum zice Tolstoi, aici de faţă". Emil Codrescu trădează şi el criteriul estetic ; în fapt, nu textul lui Tolstoi este obiectivul replicilor, ci experienţa de viaţă a protagoniştilor, „realităţile" lor : pentru Adela, adevărul din viaţă este fericirea, în timp ce pentru Emil Codrescu acelaşi adevăr este suferinţa : Adela aspiră la „norma" fericirii („toate fericirile sînt la fel"), Emil Codrescu caută „excepţia" suferinţei.

Referinţa culturală capătă astfel în romanul lui Ibrăileanu una dintre funcţiile spaţiului : textul devine un termen de identificare al personajului, preferinţele sale literare dezvăluindu-i textura interioară după principiul „spune-mi ce citeşti ca să-ţi spun cine eşti". Adela, ca toate femeile — constată psihologul Emil Codrescu —, preferă romanele „care nu au a da senzaţia artei, ci pe aceea a vieţii" ; pentru personajul feminin, „*Anna Karenin* nu e «stil şi compoziţie», ci Kitty, Dolly, Anna, Levin, Vronski, coliziunile dintre ei şi progresul logic şi psihologic al acţiunii" ; tot aşa, Turgheniev este „şarjat" pentru că „se apropie de femeie ca de un sanctuar" şi „femeilor nu le place să fie tratate ca nişte sanctuare, cu genuflexiuni şi cădelniţări, chiar cînd tămîia e de cea mai bună calitate. Nu sîntem

sanctuare !", iar Paul Bourget „nici la rochii nu se pricepe, cum pretinde el" : Adela este un „critic literar" cu un pronunțat apetit polemic căruia îi cad victime pe rînd cei amintiți și încă Schopenhauer și Carol Scrob al cărui volum de poezii devine obiectul unei adevărate demonstrații de incisivitate „critică" într-o cascadă de replici ironice ;

„— Poezii de Carol Scrob... Scrob, poet ?

— Trebuie să fie feciorul doctorului Scrob de la Roman, bănui doamna M...

— Stați, că-i serios... *Scrisoare de la Alecsandri... «Poezii elegante undite* — adică pescuite ? — *în comoara inimii, și de aceea cîntă cu înduioșire»* — înduioșire ! — *«A fi, ca dumneavoastră, militar și poet, este o dublă calitate, de care vă puteți mîndri»* — Safta se mulțumește cu prima calitate — *Prefață de G. Sion... «Curagiu, iubite Scrob»* — «iubite Scrob» e admirabil ! — *«Cînd vei vedea că cîteodată îți slăbesc puterile, nu te descuragia, ci aleargă, ia pana, scrie, scrie și iar scrie»...* Acu să vedem ce scrie. Adela se așeză pe scaun și începu să răsfoiască :

— Ascultă, mămucă : *Dă-mi pace, La Coralia mea, De ce m-ai deșteptat ?* — cîntecele colonelului coanei Anicăi... El spune «desceptat» din farfurie, cum ar zice Coana Anica.

— Cum «din farfurie» ?

— Așa zice ea cînd vrea să spuie că ceva e distins. N-ai auzit vorba asta ? Se vede că vătafii s-au spăriat tare cînd au schimbat strachina cu farfuria.

— Ce gură rea ai tu, Adelă !

— Ce să fac, mămucă...".

Dacă Tolstoi, Turgheniev, Paul Bourget și Schopenhauer erau „contestați" din punctul de vedere al criteriului verosimilității, Carol Scrob devine victima incisivității ironiei cunoscute a Adelei ; cu volumul prefațat de Alecsandri și Sion în mîini, Adela nu mai caută adevărul despre viață, abordînd de această dată „plafonul" estetic al versurilor, făcînd o superbă analiză nu cu instrumente literare, ci cu elementarul „bun simț" : criteriul verosimilității al cărui mecanism esențial este acest „bun simț" își extinde sfera sa de cuprindere de la epica textului la estetica sa. În compensație, Adela citește cu plăcere *Tartarin*, pentru că „în cartea asta nu-s necazuri, toți sînt fericiți", și pe „institutorul Creangă", apreciat pentru „viața și limba pe care le cunoaște ea din copilărie", ca și pen-

tru „observația luătoare în rîs, atît de naturală ei“ ; Adela este cititorul „perfect“ : în toate textele citite se caută pe sine, iar valoarea acestora este fixată în funcție de posibilitățile de reflectare a vieții pe care le oferă literatura : textul trebuie să imite viața. „Duelul“ de la Bălțătești se dă, așadar, și pe terenul „literar“ ; cei doi protagoniști se definesc încă o dată prin intermediul acestei raportări diferite la text, unul căutînd aici „senzația vieții“, iar celălalt — „senzația artei“ : și pentru durata celor două luni ale vacanței de la Bălțătești „viața“ cîștigă disputa sa cu „arta“, pentru că Adela este „stăpînul“, iar Emil Codrescu — „victima“.

Această dinamică interioară a relației care se stabilește între cei doi protagoniști ai romanului în prezentul „idilei“ lor de la Bălțătești este și efectul unei raportări diferențiate față de trecut, față de vîrsta erotică anterioară ; dacă sentimentul lui Emil Codrescu pentru Adela urmează un traiect ale cărui repere au fost trasate limpede de secvența de deschidere a textului, afecțiunea Adelei pentru mai vîrstnicul său partener a rămas fixată, în datele sale esențiale, la timpul trecut al celor petrecute la Vorniceni. Pentru Emil Codrescu — cum s-a văzut mai înainte — cei cincisprezece ani ai Adelei nu reprezentau decît una dintre vîrstele erotice ale femeii, aceea în care feminitatea se află la prima sa manifestare ; Adelei însă, cele întîmplate la Vorniceni i-au marcat definitiv destinul, investind *acel* timp și *acel* spațiu cu toate atributele vîrstei de aur a ființei : Emil Codrescu este primul și singurul martor al schimbării profunde a texturii intime a femeii. De aceea, Emil Codrescu vede în idila de la Bălțătești o continuare firească a aceleia de la Vorniceni, căutînd *finalul* unei evoluții începute anterior, în timp ce Adela (se) iubește la Bălțătești pe sine, pe aceea „iubită“ de Emil Codrescu la Vorniceni ; acolo unde doctorul încearcă să găsească plăcerile și suferințele *amorului,* Adela nu află decît o ipostază derizorie a vîrstei de aur a iubirii ; sensibilitatea femeii își precizează structura în limitele acestui dialog dramatic dintre *atunci* și *acum,* dintre spațiul *iconic* al iubirii și cel *derizoriu* al amorului : nu doar Emil Codrescu trăiește în trecut — așa cum s-a observat —, ci și Adela are, în egală măsură, acea „poezie a lucrurilor de altădată“, trecutul reprezentînd și pentru ea spațiul de identificare al eului. Întoarcerea ființei cu toate fibrele sale spre trecut are semnificația tentativei de a (re) trăi totul doar între granițele



precis delimitate ale lui *illo tempore.* Semnificația vîrstei trecute (idealizată, mitizată) față de aceea a prezentului (derizorie) a fost proiectată de prozatorul Ibrăileanu, în termeni eminescieni, încă de la prozele sale de început : în *Amintiri* (1889), de pildă, ne întîmpină aceeași distanță tragică dintre ceea ce poate fi „totul" și ceea ce este „nimic" în existența ființei : „Pe atunci, căldura luminoasă, strălucită-galbină a soarelui de vară se întindea molatec, plutind din zare-n zarea albastră ; stelele pluteau pe bolta umedă a cerului sclipind a taină și mîngîiere... Astăzi toate acestea mi se par un tablou prost și neizbutit. Pe atunci zvonurile de cîmp se accentuau în închipuirea mea din ce în ce mai tare, schimbîndu-se într-un viers de dulce jale. Astăzi acestea îmi par niște nemicuri, auzite într-o poveste, și urechea-mi, învățată cu hule, nu mai aude glasuri dulci și iubite. Atunci visam la ochi-ți negri ; astăzi nu le mai înțeleg coloarea" ; în rostirea eminesciană a naratorului din aceste *Amintiri* se pot recunoaște elementele esențiale ale sensibilității Adelei care, deși *nu se exprimă* niciodată astfel, *se comportă* însă ca atare în relațiile sale cu Emil Codrescu pe timpul celor două luni ale vacanței de la Bălțătești.

Tot ceea ce face Adela *aici* vine dinspre *acolo,* prezența ei la Bălțătești fiind, în fapt, o absență ; după ce a interpretat la pian un vals de Chopin „Adela se ridică aproape cu violență de pe scaun, întrebîndu-mă : «Îți place ca și atunci ?» I-am sărutat mîna și pentru «atunci», și pentru acum" ; *atunci* este reperul vizat în primul rînd de Adela : ea se revanșează acum, „obținînd" de la Emil Codrescu gestul pe care și l-a dorit atunci. Dacă pentru Adela prezentul *recompensează* trecutul, pentru Emil Codrescu „atunci" nu este decît *temeiul* lui acum : „Vorbea acum pasionat și-i luceau ochii ca într-o boare de lacrimi. Sămăna cu fata de cincisprezece ani cînd protesta că nu-i copil" ; pentru unul trecutul nu este decît o referință a prezentului, un termen de comparație, o reflectare a acestuia, prin intermediul căreia trăirea erotică își amplifică dimensiunile, pentru celălalt același trecut este *unic,* suficient sieși, încheiat altădată, prezentul nefiind decît un *timp al revanșei.* Acesteia nu-i rezistă nimic ; fata de la cincisprezece ani, „jignită" de opiniile lui Schopenhauer despre femei, pe care doctorul i le transmitea în lungile plimbări din preajma Vornicenilor, „se răzbună" acum în fața tabloului cu figura filosofului : „A !...

Domnul despre care mi-ai spus odată la Vorniceni că ne face proaste, mincinoase, pocite, cu bustul mai lung decît picioarele, și n-avem altă treabă decît să prindem bărbații în capcană ? Acum înțeleg de ce avea ciudă pe femei... Nu cred să-i fi pregătit nici una vreo capcană !" ; Adela n-a uitat nimic din cele întîmplate sau aflate la Vorniceni de la „maestrul" său.

Prezentul — timp al revanșei trecutului — este, în aceeași măsură, *vîrsta recuperatoare* a fetișurilor iubirii de atunci ; fetița, căreia îi plăcea nespus ceasornicul de buzunar al partenerului de joc, păstrează la douăzeci de ani aceleași preferințe : „ceasornicul meu de masă începu să carilloneze *La Paimpolaise*. Erau ceasurile patru. Copilul din Adela a fost atît de fericit, încît am pus minutarul, pe rînd, la toate cele douăsprezece semne ale cadranului. Apoi am rugat-o să-mi facă grația să primească în dar jucăria miraculoasă" ; jucăriile Adelei au rămas aceleași : tot ce a încîntat copilul pentru că *aparținea* celui care îl dezmierda „nevinovat" trebuie acum recuperat. Dacă Adela se revanșează asupra trecutului prin recuperarea integrală a acestuia în durata prezentului, Emil Codrescu, pus în fața acelorași repere, simte încă mai acut evoluția partenerei sale pe axa celor două vîrste ale feminității ; în amintitul joc cu scrînciobul Adela dorește „să zboare, sus de tot, ca la Vorniceni", în timp ce Emil Codrescu percepe la fiecare încordare a brațului „greutatea ei care a crescut, tulburătoare" : Adela rămîne, pentru sine, fata de la Vorniceni, în vreme ce Emil Codrescu are mereu revelația femeii de la Bălțătești.

Această pulsație cu bătăi sigure și ritmice a trecutului și prezentului oferă imaginea totală a vieții, iar raporturile de *cunoaștere* a acesteia se modifică acum radical, inversînd, implicit, și „raporturile de forță" dintre protagoniști : „maestrul" este acum Adela, iar Emil Codrescu — „învățăcelul" : „Să mergem repede, în fața vîntului, să-l luăm în răspăr, «să cucerim universul», cum a spus odată *cineva* la Vorniceni...". „Învățătura" de la Vorniceni se întoarce acum împotriva celui care a înfăptuit-o : o „învățătură-bumerang". La Vorniceni, „vizorul" prin care Adela cunoștea lumea erau ochii și cuvintele lui Emil Codrescu ; la Bălțătești, Adela devine filtrul de percepere a realității pentru personajul masculin. În fața „vioiciunii spiritului" Adelei, acestuia nu-i rămîne decît *expresia aforistică* vizînd acum generalul prin detaliile cazului particular, observate cu ochi pasionați ; Emil Codrescu re-cunoaște



lumea prin „vizorul“ tipului feminin re-prezentat de Adela : „Tinerețea beneficiază de toate, chiar și de trecerea anilor“. Sau : „un bărbat înnoadă funii groase acolo unde femeia, subtilă și strategă din natură, împletește fire de painjen“. Și : „Ce fragedă e fața unei femei tinere încadrată de gluga neagră a pelerinei !“. Aceste exprimări aforistice, care apar frecvent în textul romanului, par desprinse din cugetările ce alcătuiesc volumul *Privind viața ;* aforismele sînt *narativizate* în discurs, încadrîndu-se funcțional în intriga romanului prin simpla lor atribuire vocii celui care „trăiește“ — personajului : în experiența de la Bălțătești autorul topește un anume cod cultural care îi aparține, dar, în același timp, personajul Emil Codrescu trăiește pentru a-și „învăța“ autorul : „Corpul unei femei tinere — elasticitatea lui, rotunzimile calde, finețа și luminozitatea epidermei — este realizarea formală și structurală cea mai desăvîrșită a materiei vii, este miracolul suprem înfăptuit de natură după miliarde de dibuiri și încercări neizbutite, este terminul ultim al evoluției cosmice“ ; Emil Codrescu percepe lumea prin prezența Adelei, iar aceasta transmite autorului, prin intermediul „discursului îndrăgostit“ al partenerului de joc, o altă „învățătură“ : personajul își „învață“ autorul, viața îmbogățește literatura.

Spațiul iubirii, spațiul amorului

Fapt remarcat și în cazul prozei lui E. Lovinescu (nuvela *O dragoste florentină* și romanele *Aripa morții* și *Lulù,* cu deosebire), distribuirea funcțională a elementelor *spațiului* are, în romanul erotic, o importanță covîrșitoare ; asimilat organic țesăturii textului, spațiul devine un personaj, cu o structură proprie, acționînd în funcție de configurația acesteia, dar, în același timp, el este o suprafață de reflectare a evenimentelor, a faptelor protagoniștilor. În *Adela,* spațiul exterior este prezent, în una sau alta dintre ipostazele sale, la toate etapele desfășurării intrigii ; importanța deosebită a spațiului în roman vine din *fetișizarea* tuturor înfățișărilor sale de către privirea îndrăgostitului : prin intermediul acestei fetișizări iubirea se poate transforma în amor, cristalizarea erotică poate deveni „finalizare“ pentru că amănuntele din conturul fizic sau obiectele din preajma iubitei sînt transferate într-o zonă accesibilă atin-

gerilor pasionale. Obiectul fetişizat are o dublă valoare, în funcţie de cele două perspective ale lecturii şi de cele două prezenţe ale lui Emil Codrescu în text ; pentru personajul „orbit", atingerea fiecărui obiect, în care sensibilitatea sa a transferat „ceva" din Adela, echivalează cu o „posesiune", în timp ce pentru autorul lucid, „cinic", distanţa dintre idealitate şi realitate devine încă mai tragică : fetişizarea înseamnă prezenţa prin absenţă a obiectului pasiunii, transferul de calităţi dinspre imaginea ideală spre aceea materială. Ceea ce autorul vrea să „spiritualizeze", personajul doreşte să „umanizeze" ; pentru a forţa, anecdotic, termenii, artistul „idealizează", iar omul... „adelizează".

Emil Codrescu caută mai întîi senzaţia finalizării erotice în fiecare *gest ;* oferă Adelei ceasornicul său de masă cu bucuria ascunsă că „ea nu ştie ce voluptate este a dărui unei femei, a-i *da*, a o face, prin actul acesta simbolic, puţin a ta", confundînd deliberat pe *a da* cu *a i se da ;* sărutatul mîinilor iubitei, gest „provocat oarecum de vorbele ei, mi se părea că-mi dă drepturi nouă, că o făcuse puţin a mea", pentru ca, scoţînd mănuşa de pe mîna Adelei, Emil Codrescu să aibă, mai direct, sentimentul pregătirii pentru finalizarea erotică („i-am luat o mînă, i-am scos mănuşa, dezbumbînd-o inexpert. Aveam sentimentul că o dezbrac puţin") : fiecare gest amplifică dorinţa, tulbură simţurile care nu mai pot discerne între semnificaţia reală a actului şi proiecţia acestuia în spaţiul lăuntric al fiinţei. Acestei forţe, care transformă gestul real în unul fictiv, i se supun toate obiectele din preajma Adelei ; fetişizarea acţionează devastator transferînd intimitatea femeii în zona de accesibilitate senzorială a bărbatului : obiectele Adelei sînt „dovezi scumpe" pentru Emil Codrescu : „Dar mi-e scump nu numai tot ce este ea şi tot ce face ea, ci şi rochiile ei (mai ales rochiile ei !), mantila ei, galoşii ei mici, adorabili, şi săculeţul ei, din care am scos într-un moment, cînd era în altă odaie, batista mototolită de mîinile ei şi am respirat-o ! Obiectele din spaţiul vital, intim, al iubitei amplifică, în prezenţa acesteia, dorinţa simţurilor agitate de „glasul speciei" (rochia cu decolteul în formă de inimă ascunde „albul secret şi tulburător", detaliile din „toaleta ei de intimitate" sînt „percepute de omul înnebunit de fiinţa ei", parfumul Adelei este simţit „în inimă, amestecat cu viaţa ei", şalul este „divinizat" pentru că reprezintă „ceva atît de apropiat de existenţa ei") şi prelun-

gesc intensitatea trăirii în absența Adelei (Emil Codrescu se învelește „pe piept și pe față" cu pardesiul care a stat „pe genunchii ei", iar „impresia mîinii" Adelei îi restituie, în absență, „fluidul vieții ei") ; fetișizarea este absolută, proiectînd întregul univers în chipul iubitei : „Fetișizarea tuturor obiectelor ei și a tot ce ține de ea : mantila ei din cuier, cînd intru în antret, mă înfioară ; caligrafia ei are o feminitate tulburătoare în fiecare literă, și mai ales în cele care se înalță ori se scoboară din linie ; numele moșiei unde locuiește are ceva adînc emoționant. Sentimentul că tot ce nu este ea, sau al ei, sau cadrul ei este fad" ; ca și Bizu al lui Lovinescu, Emil Codrescu din *Adela* este cuprins de aceeași febră a „prezentificării" iubitei în absență, ca un refuz al „sincopei" existențiale și ca o dorință a continuității la nesfîrșit a fluxului erotic, totuna cu cel vital.

Nu doar elementele concrete ale spațiului intim al Adelei sînt supuse fetișizării, ci și *sunetele*, muzica, în ale cărei tonalități Emil Codrescu simte trupul iubitei sale ; muzica este pentru el „nebunia fiziologiei" : „Adela mi-a cîntat azi o bucată care știe că-mi place cu deosebire. Muzica corpului ei m-a impresionat însă mai mult decît muzica însăși. Mișcările brațelor, ale bustului la dreapta și la stînga, viforul dibaci al mînii cînd întorcea pagina, mișcarea piciorului pe pedală, laitmotiv discret al muzicii de imagini, făceau pentru mine cea mai tulburătoare simfonie. Valsul lui Chopin acompania muzica corpului ei..." : sunetele se „materializează" în imagini, muzica devine „pictură", abstracțiunea se con-topește în concret. Textul muzical interpretează corpul Adelei („Rapsodia tumultuoasă a lui Liszt îi acompania și ea, pătimaș, mișcările vii ale corpului"), *închipuirea materială* a lui Emil Codrescu transferînd tot ceea ce îl înconjoară în liniile chipului adorat : „...Menuetul din *Sonata a VII-a* îi interpreta eleganța zveltă a bustului, și coroana ei de păr galben, scînteind în razele soarelui, reflectate de sticla geamului deschis, stropea cu fire de aur sonoritățile difuze în atmosfera calmă a odăii". Cu un mesaj echivoc, lăsînd întreagă libertatea spiritului de a alege „textul" pentru fiecare sunet, muzica intră în recuzita „strategului" Adela, alăturîndu-se zîmbetului, privirii și tăcerilor expresive ; în relațiile cu Emil Codrescu, sunetul înlocuiește deseori tăcerea sau cuvîntul : „cînd nu vorbea, cînta, începînd și părăsind cîntecele după capriciile asociațiilor de sunete. Cînta încet, ca pentru ea (ca pentru noi ?), cu o voce atît de slabă,

că parcă nu făcea decît să respire melodios". Altădată, „ea visa sfîrşitul serenadei lui Schubert, atît de-ncet şi de distrat îl îngîna, fără să-l mai poată părăsi" ; fiecare obiect sau sunet fetişizat de sensibilitatea lui Emil Codrescu îi re-prezintă pe Adela, această „multiplicare" a subiectului pasiunii sale constituind încă un element generator de suferință pentru că personajul nu se mai confruntă doar cu o „singură" Adela : transferînd inițial un detaliu de pe chipul acesteia în obiectul din zona accesibilității sale senzoriale, Emil Codrescu, după regula cunoscută a „maestrului" Charcot, are de fiecare dată revelația întregului : parfumul, șalul, mantila, pardesiul, galoșii, batista, rochia, decolteul acesteia, săculețul, caligrafia, camera, toaleta şi, iată, sunetul sînt amănuntele, „nimicurile", care *conțin* întregul, „totul".

Dacă fetişizarea este prima ipostază „funcțională" a spațiului în roman, fapt care apropie *Adela* de experiența romanescă a lui E. Lovinescu în cadrul unei anume tipologii a romanului erotic, prezența *naturii,* a spațiului exterior, în textul lui Ibrăileanu amintește de nuvela *O dragoste florentină* şi, mai ales, de romanul *Aripa morții* — scrierile „romantice" ale lui E. Lovinescu : manifestarea spațiului, cu funcțiile sale esențiale — termen de identificare („stare de suflet"), activizare și avertizare a personajelor și a intrigii —, se circumscrie tipului de sensibilitate ilustrat de proza celor doi critici : natura este un spațiu romantic „intoxicat" de romantism. Ea, natura, constituie o creație a ființei în care aceasta și-a proiectat „fantomele" sale, obsesiile interioare căpătînd o formă concretă în limitele a ceea ce este durabil şi, implicit, „creditabil" ; natura *există,* chiar dacă re-făcută din fluxul trăirii omului, și tocmai pentru că există este reală : substituind dimensiunile unui spațiu interior, „fictiv", acelora aparținînd zonei exterioare, „reale", termenul „necreditabil" dobîndește verosimilitate, se materializează, convertind forma *unică,* „neadevărată", într-una *comună,* „adevărată" : „...Cu toată hipertrofia mea cerebrală, încep să simt limpede că voința are margini. Și, la urma urmei, idealism, platonism, estetică — morală sau moralină — ce are de făcut natura cu toate aceste halucinații și fantome, pe care și le creează omul, ca să le opună sie însuși ?!... Dar fără aceste fantome, fără acest fum pe creier, ți-ar fi ea atît de prețioasă ? Intangibilitatea ei, mirajul în care o

vezi, unicitatea ei, toate aceste «fantome» ți-o fac scumpă și o deosebesc de toate femeile din lume ! A nega legitimitatea «fantomelor» este un sofism grosolan. Tot ce există e real, s-a născut din necesitățile vieții, și viața nu mai poate ignora ceea ce a creat ea însăși, ca să se adapteze fizic și moral. Fără tot acest «fum», fără toate aceste suprastructuri, care unei filozofii simple și simpliste i se par excrescențe prisoselnice, prejudecăți înlăturabile, Adela nu ar fi pentru tine o femeie de o specie unică, reprezentată numai prin ea — nu ar fi *Adela*" ; aceste „fantome" pe care le-a creat omul, proiectîndu-le în natură și modificîndu-i astfel acesteia textura, este rațiunea de a fi a *vieții* personajului dar și prima condiție a existenței *textului* autorului : fără ele, Adela nu ar mai fi „femeia de o specie unică", dar nici nu s-ar mai fi scris *Adela* : omul creează viața, iar viața produce textul.

Între personaj și peisaj există o anume corelație care urmează reperele unei raportări *umane* dintre cele două elemente ; peisajul este un alt personaj cu care se confruntă Emil Codrescu : „Cînd birjarul opri să dreagă un ștreang, se opri dintr-o dată totul. În locul zgomotului — tăcerea țiuitoare. În locul mișcării — totală încremenire. Iar cînd m-am scoborît din trăsură să mă dezmorțesc, raportul dintre mine și realitate s-a schimbat complect. Mișcîndu-mă, la rîndul meu, în fața peisajului oprit în loc, acum elementul activ eram eu, și el, cel pasiv" ; peisajul devine, așadar, un element al intrigii, un termen al discursului, *se personifică,* substituindu-și atributele ființei care l-a creat (Emil Codrescu) sau aceleia pe care „hipertrofia cerebrală" a lui Pygmalion a plăsmuit-o (Adela) : această dinamică interioară a raportului dintre eul personajului și peisajul cu valorile sale „funcționale" (activ/pasiv) constituie una dintre coordonatele principale de desfășurare a narațiunii.

Spațiul exterior, peisajul, reprezintă mai întîi un element *activizator* al trăirilor personajului ; cerul albastru-închis, aproape siniliu, „înalt și adînc" face necesară prezența Adelei, vîntul „perfid" provoacă gesturi de intimitate, în trăsura „strîmtă și hîrbuită" cei doi se simt „stînjeniți", raporturile lor devenind „tot mai tulburi", plopul — martor al „formării" cuplului erotic —, „palpită încet", provocator, pentru ca steaua de deasupra casei Adelei să fie „roșie", să „ardă", să se „înflăcăreze" și să se „stingă de durere", „palpitînd" și ea „ca

C-da 5552 coala 19

într-un răsuflet pasionat“, iar „hîrjoana“ fluturilor din Poiana Țigăncii constituie un „exemplu“ pentru jocul erotic al excursioniștilor singuratici. Această funcționalitate a peisajului exterior se împlinește în ipostaza a ceea ce aș numi *spațiul complice*; cărarea de pe pîrîu, preferată „drumului cel nou, prea ușor și banal“, este „îngustă, accidentată, suind și coborînd“, obligîndu-i pe cei doi la atingeri „necesare“, vîntul „complice“ face să fîlfîie „impertinent“ voalul Adelei care atinge ochii și buzele lui Emil Codrescu, „înfiorîndu-l“, singurătatea și tăcerea munților sînt „intime“, iar seara, cu penumbra ei, contopește provocator umbrele celor doi: „Culcată pe cîmp, în stînga, pănă departe, mergea în aceeași direcție cu noi, cu o exactitate fatală, o fantasmă apocaliptică, neagră, imaterială, în care se deslușea umbra trăsurii, a cailor, a vizitiului, a coanei Anicăi, și una informă, mare, bizară: a mea și a Adelei. Contopirea asta, în umbra de pe cîmp, îmi era ascuțit prețioasă“; prin această funcție de activizare, spațiul exterior își alătură forța de impact asupra sensibilității personajului aceleia a fetișului din spațiul intim al Adelei: prezența fetișului și aceea a elementelor activizatoare, aparținînd peisajului supus și el acțiunii devastatoare a fetișizării, amplifică intensitatea trăirii erotice, convertind „norma“ în „excepție“, dezvăluind ochilor pasionați ai lui Emil Codrescu un adevărat *miraj* în configurația căruia el re-cunoaște fiecare detaliu de pe chipul Adelei: tabloul este pictat de mîna unui „pictor înnamorat“; un alt Pygmalion plăsmuiește o altă Galateea, recreînd întreg universul.

Cea de-a doua prezență funcțională a peisajului în roman se împlinește în ipostaza naturii ca *termen de identificare* al personajului și intrigii textului; funcția de identificare presupune prezența *vizuală* a „icoanei“, a imaginii ideale, în chenarul unei imagini materiale plasată în zona accesibilității senzoriale a eroului: Emil Codrescu o *vede* pe Adela în fiecare amănunt al peisajului. Dacă elementele spațiului exterior activizau trăirile personajului prin *sugestiile* cu care îi înconjurau sensibilitatea, aceleași elemente sau altele devin un echivalent al Adelei prin forța cu care se impune *imaginea* percepută prin privire; spațiul *imită* personajul care se identifică în detaliul peisajului, căpătînd toate atributele unei părți constitutive a acestuia: „Cu părul auriu, cu fața albă și roză, cu ochii albaștri, Adela, printre flori, e o floare mare, străluci-

toare, mai vie decît toate, irezistibil atrăgătoare. Comparația, banală de adevărată ce e, între femeie și floare este mai mult decît constatarea unei asemănări exterioare. E intuiția unei identități profund naturale" ; această *identitate* dintre floare și femeie privește atît „asemănarea exterioară", cît și o identificare profundă, relevată prin calitățile „personalității" celor două elemente. Mai întîi, ochiul percepe asemănarea dintre culoarea, fragilitatea, delicatețea și prospețimea florii și atributele feminității : „Sub atingerea fină a unei ușoare și eterne adieri, simțită numai de ele, florile se clatină încet, pe tulpinele lor subțiri și înalte, în străfulgerări de roș, de violet, de galben și de toate culorile din lume. Pe alocurea, cicoarea domină puternic, iradiind un abur albastru ca un voal împotriva soarelui arzător" ; aburul albastru pe care îl „iradiază" cicoarea seamănă cu „azurul" ochilor Adelei. Asemănarea devine însă identitate atunci cînd „aparatul" senzorial al lui Emil Codrescu își îndreaptă punctele sensibilizate de receptare spre „personalitatea" florii și a femeii : „florile au personalitate : unele sînt «sentimentale», altele «impertinente», altele «copii» ori «cucoane mici», și așa mai departe" ; spațiul exterior, reprezentat prin unul dintre elementele sale constitutive, imită personajul, îl re-face și, prin aceasta, activizează trăirea erotică, funcția de identificare cumulînd și amplificînd „parametrii" funcției de activizare : sugestia devine obsesie prin transformarea ei în imagine : „Proiectată pe zidul întunecat al bradului, cu rochia trandafirie, cu fața înviorată de mers și de plăcere sub broboada albastră, cu zîmbetul ei roș și luminînd din azurul ochilor, îmi părea, până la halucinație, o floare mare, una din acele flori tropicale care atrag irezistibil, amețesc și omoară" ; rochia *trandafirie*, broboada *albastră*, zîmbetul *roșu*, *azurul* ochilor — Emil Codrescu descoperă prin privire temeiul identității (culoarea) dintre cele două repere aparținînd unor zone separate „normal", dar care interferează în mod „excepțional" : spațiul exterior devine o proiecție a celui interior pe coordonatele traiectului percepției lui Emil Codrescu a cărui privire se oprește asupra „picturalului" pentru ca intuiția să continue în „psihologic".

Tot așa, evoluția propriului complex afectiv de la predispoziție la interes erotic este re-cunoscută de Emil Codrescu în „furișarea" unei ploi torențiale care „a venit așa de discret și de modest — o ușoară picurare pe frunzele copacului

de la geam, într-o seară, pe la aprinsul luminărilor. Dar aerul modest era — furişare“ ; „întîmplarea“ de la Bălţăteşti s-a „furişat“, asemeni ploii, „discret şi modest“ în peisajul meschin al „bîlciului“ urbei balneare, tot într-o seară „pe la aprinsul luminărilor“. Natura imită viaţa în cele mai mici şi aparent insignifiante amănunte („cosaşii de sub ierburi îi imitau fîşîitul aspru al fustei de mătasă“) ; privirea lui Emil Codrescu multiplică obiectul adoraţiei sale, căutînd în fiecare „copie“ farmecul irezistibil al „icoanei“.

Natura nu imită însă doar personajul, ci şi cuplul erotic ; Ibrăileanu a plasat în textul romanului său, la anumite momente ale intrigii, ceea ce aş numi *spaţiul cuplu*, o imagine surprinzătoare şi, în acelaşi timp, revelatoare în ordinea trăirii erotice a personajului : „diformismul sexual“, ca reflectare a celui „gramatical“, este identificat în *numele* şi *înfăţişarea* unor repere spaţiale care înconjoară, provocator, pe cei doi : „Lipsit de orice estetică, înconjurat de un peisaj monoton şi trist, cu cele două biserici dinlăuntrul «zidului» una lîngă alta (ceea ce dă, nu ştiu pentru ce, o impresie sinistră şi funebră), cu aghezmătorul din faţă, cupolă enormă, dizgraţioasă, pe jumătate îngropată în pămînt, a unei catedrale urieşeşti scufundate, cu chiliile izolate, supărate una pe alta, Neamţu este călugăr, tot aşa cum Agapia, cu căsuţele mici, dese şi curate, cu biserica gătită, spilcuită — casă cu două sute de gospodine ! — cu miniaturile ei de munţi ai căror brazi i-ai putea număra (doamna V... susţinea că sînt 518...), este călugăriţă“ ; fiecare termen al cuplului este descris în înfăţişarea sa cu „mărcile“ specifice bărbatului (călugărului) şi femeii (călugăriţei) : unul este „lipsit de estetică“, celălalt — „spilcuit“, primul este „monoton şi trist“, cel de-al doilea — „animat“, Neamţu şi Agapia, călugărul şi călugăriţa, fiind aici nişte re-prezentări ale bărbatului şi femeii cu cîteva detalii caracteristice ale „personalităţii“ lor. Sugestia cuplului *erotic* devine încă mai pertinentă în cazul „iubirii“ dintre mănăstirea Horaiţa şi muntele Horăicelul, plasat *în faţa* acesteia : „I-am povestit excursia pe care o făcusem cu zece ani în urmă la mănăstirea Horaiţa şi pe muntele din faţa noastră. Ea admiră numele diminutiv atît de potrivit al Horăicelului şi regretă că n-a fost atunci cu mine“ ; nu doar Emil Codrescu percepe acest spaţiu cuplu, ci şi Adela care, iată, admiră *potrivirea* dintre numele celor două repere ale peisajului. Iar această „potrivire“ depăşeşte zona

„diformismului gramatical", intrînd în aceea a unui „diformism ontologic" pe care trăirea lui Emil Codrescu îl impune lumii văzute, transformînd-o, modelînd-o după conturul tărîmului „nevăzut" și zbuciumat de flux-refluxul erosului : „După o bucată de vreme ajunseserăm pe culmea înflorită, din care se înalță ici-colo mesteceni tineri cu trunchiuri albe, cu crengi subțiri plecate în jos, cu frunzele blonde de toamna timpurie de pe înălțimi : apariții grațioase, fecioreinice, fete neîmplinite, goale sub vestmîntul părului despletit și, mai departe, pe urma lor, brazi înalți, silvani iscoditori, veniți din pădurile negre" ; dorința formării cuplului „în viață", mereu refulată în confruntarea „femininului" Emil Codrescu cu „virila" Adela, se împlinește „în natură" : spațiul amorului, al cărui culoar de trecere sfîrșește în spațiul iubirii, este „o lume de vis și de basm" pe care Emil Codrescu o străbate atras irezistibil de ceea ce vede și nu poate atinge.

Ipostaza cea mai frecventă a acestei funcții de identificare a peisajului în *Adela* rămîne însă *spațiul-femeie*, un element important din construcția romanului, a cărui apariție și în proza lui E. Lovinescu impune încadrarea sa între „mărcile" specifice ale romanului erotic ; apariția spațiului-femeie în *Adela* nu este deloc întîmplătoare, naratorul „regizînd" cu abilitate intervenția acestei construcții în desfășurarea firului epic. Dacă în nuvela *O dragoste florentină* și, mai ales, în romanul *Aripa morții*, Lovinescu a investit acest element cu funcția de a identifica *predispoziția* erotică a personajelor sale (Leon și Andrei Lerian), Ibrăileanu plasează în *Adela* acest spațiu-femeie cu intenția de a fixa definitiv *interesul* erotic al lui Emil Codrescu ; avertizor al intrigii la Lovinescu și *activizator* al acesteia la Ibrăileanu, spațiul-femeie constituie unul dintre acele „amănunte" de construcție prin care textul dirijează propria sa lectură.

Iată, de pildă, un fragment în care spațiul-femeie, perceput de Emil Codrescu în desfășurarea peisajului din fața sa, se aseamănă, pînă la realizarea sa stilistică, aceluia văzut altădată de Leon la Florența : „I-am arătat Varaticul, răzlețit sub soare, faldul munților în care se ascunde Agapia, Ciungii, cu runcurile ca niște sîni formidabili, misteriosul Pleș, exilat la marginea zării. În fața noastră, Cetatea Neamțului, molar sfărîmat al unui leviatan de coșmar, strălucea ivoriu în soarele arzător al amiezii și creștea cu cît ne apropiam de tîrg. Prin valea ei lar-

gă, Ozana își mișca strălucirea în curbele grațioase, ca niște șolduri de femei adormite, ale meandrelor ei. În fund, cu aspect de nour, Hălăuca, nemăsurată și obeză..." Nu altfel vedea Leon peisajul Florenței în care privirea sa caută „feminitatea" Igeei ; panglica drumului se desfăcea ca „o coadă de rochie", copacii se înșiruiau ca niște „curteni", stogurile lanurilor „se rotunjeau" pe marginile drumului, Florența „se întindea, ca o femeie culcată, cu brîul Arnului aruncat la o parte", iar în golful rotund Leon zărea „sînul și șoldurile" Igeei : valea Arnului, străbătută de ochii „orbiți" ai lui Leon și valea Ozanei, privită de un alt romantic „intoxicat" de romantism, se întîlnesc sub semnul lui Eros care „plutea în atmosfera din valea Ozanei". Spațiul-femeie, construit sub impulsul pasiunii de „închipuirea materială" a celor două personaje, este însoțitorul lor pe parcursul întregii durate a „idilei" : în prezența Adelei, spațiul-femeie provoacă, pentru ca în absența acesteia Emil Codrescu să revină la termenul de identificare din care s-a țesut mirajul : spațiul-femeie este polul spațiului amorului.

Dar poate cea mai interesantă ipostaziere a acestui spațiu-femeie este *muntele,* prezent cu funcția de re-prezentare a feminității și în scena-pivot a nuvelei lovinesciene *O dragoste florentină ;* acolo, muntele apărea în finalul discursului unui predicator îndrăgostit rostindu-și adorația printre șoaptele rugăciunilor care păreau „semne de ademenire" : „Pe tine, Maică a Domnului, te-a văzut David în Betleem, ca o Arcă purtînd un copil — pe Domnul. La tine s-a gîndit Moise, cînd mistic ți-a zis Coloană și Arcă de aur în care trebuia să se păstreze Sfîntul Sfinților. Salve, Templu al Sfîntului Spirit, templul cel mai înalt al cerului. Pe tine prezicîndu-te, Ezechiel te-a numit Poarta închisă, pe unde nu va intra decît Dumnezeu. Pe tine Daniel te-a numit Muntele din care se va desface piatra unghiulară, Isus Cristos, ce va sdrobi chipul șarpelui drăcesc" ; discursul predicatorului se desfășoară pe un traiect cuprinzînd toate reperele erosului, de la idealitatea iubirii la materialitatea amorului : reacția auditoriului este elocventă : „Coloană... Arcă... Poartă închisă... Munte... Ce minunat !", exclama o voce din public. Jocul erotic începe, în fapt, de la acest discurs provocator ; Leon se îndreaptă spre Igea cu ecoul cuvintelor predicatorului a cărui adorație „nevinovată" îi stimulează „interesul" erotic pentru gazda sa de la Florența.



La Ibrăileanu, imaginea muntelui ca reprezentare a feminității capătă o textură mult mai complexă, ochiul percepînd o asemănare *structurală* între cele două elemente, identificate surprinzător ; imaginea din *O dragoste florentină* devine simbol în *Adela*. Scena în care se produce substituirea dintre calitățile și structurile celor două repere ale spațiului (muntele și femeia) este aceea a vizitei „strategice" pe care Emil Codrescu o face la Agapia pentru a „scăpa" de intimitatea „agresivă" a Adelei ; mai întîi, îl vizitează aici pe părintele Palamon, prilej pentru a revedea „cu plăcerea de totdeauna" tablourile de pe pereții casei acestuia : și, ca peste tot în cele două luni ale vacanței de la Bălțătești, „plăcerea de totdeauna" își topește datele trăirii în flux-refluxul dramatic al obsesiei prezente. Mai ales spre unul dintre cele două tablouri, care i-au atras atenția și altădată lui Emil Codrescu, se îndreaptă ochii îndrăgostitului : „un *Atos* compus din treizeci de conuri verzi, perfect egale, orînduite în fronturi suprapuse : sînt piscurile care alcătuiesc masivul sfînt, acoperite cu arbori, închipuiți printr-o lînă creață verde, fiecare pisc cu numele lui scris ca o etichetă pe corpul conului, și tot lipit, ca pe un părete, pe o mare sinilie care se ridică vertical în dosul «muntelui». Imposibil de conceput o pictură mai prerafaelită și o transfigurare mai completă a realității...". Este aici o inversare a „normei" poeticii eminesciene în care marea și muntele sînt investite cu valorile elementului feminin și, respectiv, masculin ; romanticul „intoxicat" de romantism percepe altfel o aceeași realitate pe care complexul său afectiv, marcat de psihologie și psihanaliză, o structurează în alți termeni. Muntele, acoperit de „lîna creață" a arborilor, *se lipește* de marea care *se ridică vertical* în „dosul" său ; în „poetica" romantică „intoxicată" de psihanaliză a lui Emil Codrescu, marea devine elementul masculin pentru ca muntele să dobîndească atributele celui feminin : încă o dată elementele spațiului exterior se dispun după legile „excepției", ale jocului erotic dintre „virila" Adela și „femininul" Emil Codrescu.

Această percepție „plastică" a „feminității" muntelui în raport cu „masculinitatea" mării este confirmată de conturul modelului feminin proiectat în una dintre înfățișările sale romanești ; plecînd de la părintele Palamon cu această intuiție a semnificației unei imagini picturale, Emil Codrescu se îndreaptă spre casa soților Timotin pentru a descoperi aici va-

labilitatea „interpretării“ sale de mai înainte ; în arhitectura „eminent feminină“ a unui personaj, obiect al privirii analitice a doctorului, ochiul intuieşte o aceeaşi structură ca şi în cazul muntelui : Jeny Timotin este „realitatea“ pe care o „transfigura complect“ pictura „prerafaelită“ din casa părintelui Palamon : „Subţire, zveltă, formele ei nu poartă mărturia celor patru maternităţi. Într-o rochie neagră, din care apar numai, şi încă cu destulă zgîrcenie, mîinile, gîtul şi vîrful botinelor, pieptănată simplu, cu părul supus, simţi că e într-o veşnică vibrare, care nu se dă pe faţă decît în neastîmpărul nervos al piciorului şi în gesturile repetate, maşinale, de a nu lăsa ca fusta să-i desemneze cît de puţin formele. (...) Dar degetele ei, subţiate spre vîrf, îi trădează arhitectura generală, eminent feminină, compusă din zvelte conuri trunchiate.“ Elementul esenţial al acestei arhitecturi „feminine“ este, aşadar, *conul* ; muntele din tabloul văzut la părintele Palamon era „compus din treizeci de conuri verzi, perfect egale, orînduite în fronturi suprapuse“, iar amănuntul din înfăţişarea femeii (degetele) trădează o aceeaşi construcţie „compusă din zvelte conuri trunchiate“ : sugestia unei arhitecturi identice prin această alcătuire „triunghiulară“, „conică“, realizează integral transferul amintit al feminităţii într-o imagine care reprezintă în „norma“ romantică elementul masculin.

O confirmare a forţei acestui simbol, caracteristic romanului erotic al celor doi critici, vine şi din partea altor arte ; o sculptură a lui Aristide Maillol, de pildă, intitulată *Muntele* (1937)[1], înfăţişează un nud, sculptorul punînd accentul în reprezentarea sa artistică pe volumele *conice* ale modelului său ; corpul femeii din sculptura lui Aristide Maillol trebuie să fie cel al lui Jeny Timotin din romanul lui Ibrăileanu : aceeaşi structură feminină, compusă din „zvelte conuri trunchiate“, pe care sculptorul a numit-o, aparent numai paradoxal, *Muntele*. Emil Codrescu îşi mărturiseşte, dealtfel, „concepţia plastică, picturală şi statuară a femeii“ ; tabloul *Atos* de la părintele Palamon „ilustrează“ concepţia „plastică“, Jeny Timotin, pe aceea „picturală“, pentru ca sculptura lui Maillol să concretizeze surprinzător, dincolo de graniţele timpului şi ale domeniilor de activitate spirituală, concepţia „statuară“ a fe-

---

[1] Cf. Constantin Prut, *Dicţionar de artă modernă*, „Albatros“, 1982, p. 265.

meii : poezia muntelui care se rostește în paginile *Adelei* este, în fapt, o poezie a feminității.

Cel de-al doilea nucleu simbolic care generează în *Adela*, alături de „muntele-femeie", amintita poezie a feminității, este *luna ;* simbolismul lunar, ale cărui linii de forță au fost trasate încă din secvența de deschidere a romanului, guvernează desfășurarea intrigii în calitatea sa de element activizator, avertizor și de identificare al trăirilor erotice. Această funcționalitate complexă a lunii nu se exercită decît în limitele regimului nocturn în al cărui cadru stimulator astrul se personifică, își dobîndește atributele sale reale, ieșind de sub semnul deriziunii pe care îl instaurează regimul diurn : „La o altă cotitură se deschise adînc valea Cracăului. Deasupra, plutea luna, trecută de primul pătrar, ca o sfărmătură de nour. Acest fragment al astrului nostru, în plină lumină a zilei, avea aerul stingherit și foarte nelalocul lui" ; luna, *astrul nostru,* este însoțitorul de totdeauna al lui Emil Codrescu și, totodată, centrul polarizator al erosului în durata idilei de la Bălțătești. Prezența sau absența lunii indică, mai întîi, tipul de trăire erotică ; nopțile fără lună sînt ale *pămîntului,* ale pasiunii „finalizate", ale *amorului :* „Femeia aceasta știa să iubească. Cu instinctele puternice și sănătoase, cu inteligența lucidă, ea iubea fără lună, fără fraze, cu toate fibrele corpului ei, cu căldura ei exasperantă" ; „femeia de la Viena", una dintre experiențele erotice ale lui Emil Codrescu care se circumscrie, cum s-a văzut, sferei amorului, iubește „fără lună" și „fără fraze". Dragostea pasională, carnală, exclude prezența „intrusului", a lunii romantice și, în același timp, face inutilă manifestarea cuvîntului ; amorul „nopții negre" se relatează în puține fraze, el nu poate fi decît un „fragment de jurnal", niciodată „roman", întrucît experiența povestită aici reprezintă doar una dintre vîrstele erotice ale personajului : amorul, ceea ce este „omenesc" în eros, nu-l poate interesa decît pe „omul" Emil Codrescu pentru că „artistul" nu caută fragmentul de viață, ci romanul acesteia care se scrie din istoria iubirii. Iar *iubirea* este a „nopții clare" în care totul se trans-figurează ; nopțile cu Adela sînt ale *cerului,* ale cristalizării și niciodată ale finalizării erotice — sînt ale iubirii : „Cînd am ieșit la cîmp, s-a deschis o noapte înaltă, o noapte a cerului și a stelelor" ; „noaptea neagră", fără lună, *închide* orizontul trăirii erotice ca exercițiu spiritual, reducînd-o la secunda împlinirii în care se ros-

tește „glasul speciei“, în timp ce „noaptea clară“ *deschide* porțile spiritului dilatînd durata și spațiul erosului care nu mai poate fi amor, dar este iubire.

Una dintre funcțiile esențiale ale lunii, definită în secvența de deschidere a romanului, este aceea de a *impresiona* simțurile ; luna stimulează fantazia, transfigurînd realitatea și creînd astfel frumosul și tot ea acționează devastator asupra simțurilor provocînd apariția fantasmagoricului : între transfigurare și impresionare, între frumos și fantasmagoric se definesc cei doi „actanți“ ai romanului : îndrăgostitul și creatorul Emil Codrescu. Jocul lunii, dinamica astrului nopții pe firmament, activizează trăirea erotică a personajului pînă la „alterarea“ propriei realități, intoxicînd ceea ce putea fi romantic (frumos) cu ceea ce vine din subconștient (fantasmagoric) : „În stil romantic, s-ar zice : un drum de neuitat. De fapt, nimic romantic : eram intoxicat. Simțeam în sînge otrava. Și mă lăsam în stăpînirea ei cu plăcerea de a nu putea rezista. Cealaltă realitate, restul universului vizibil, se încerca în zădar să-mi intre prin simțuri. Abia dacă mai prindeam imaginile lunii care, vindecată de cloroza din timpul zilei, se întorcea și ea cu noi înapoi spre Bălțătești, după ce făcuse ziua drumul spre Varatic, și, ținîndu-se în preajma noastră, aci mai aproape, aci mai departe, alerga peste arbori, peste case, peste cumpene de fîntîni, apoi, la deschizături mari, fugea deodată în fund, tocmai deasupra munților Horaiței, spre a se întoarce într-o clipă din nou deasupra unei cumpene, a unei case, a unui pîlc de stejari. Jocul de imagini absurd de pe cer și Adela, atît de ea, atît de lîngă mine pe scăunașul îngust, îmi alterau sensul propriei mele realități...“ ; luna devine astfel o proiecție a ființei care o privește, iar această ființă nu mai este investită cu sensibilitatea romantică, eminesciană (prezentă în prozele de început ale lui Ibrăileanu), care acorda astrului nopții funcția de a polariza erosul în ipostaza iubirii, „glacialitatea“ luminii de argint a lunii impunînd tipul de cristalizare al sentimentului. Îndrăgostitul din *Adela* este „intoxicat“, romantismul său este „alterat“ de înfățișările subconștientului și, în consecință, elementul spațiului exterior își modifică radical funcționalitatea ; luna nu mai transfigurează realitatea, ci impresionează simțurile, le „canalizează“, modelînd prin aceasta textura realității ; nu mai este „luna statică“, glacială, din poetica romantică, ci „luna

dinamică" al cărei joc absurd de imagini traduce codul celuilalt joc absurd, al sentimentelor : luna nu mai este a iubirii, ci a amorului.

Cu aceste premise „funcționale" ale lunii, naratorul abordează scena finală a romanului în care principalul element din recuzita regiei este tocmai acest simbolism lunar ; luna agresivă, luna amorului, guvernează ultima seară a idilei de la Bălțătești :

„În seara asta ultimă, ne-am plimbat departe, pe șosea, «să ne luăm adio» de la natură și de la noi înșine, cei de până acum.

— Luna se ține mereu după noi de cîtva timp, aci, la Varatic, pe drum, acasă, chiar și ziua. Nu mai sîntem singuri.

La observația asta banală, Adela mi-a răspuns cu vocea ei înceată, dînd frazei un ton confidențial :

— Da, ne urmărește. Să fim prudenți...

O glumă fără semnificație precisă ? un *noli me tangere ?* O zădăreală ? Oricum, aceste cuvinte erau întăia recunoaștere explicită că acum nu mai eram cei de altădată, ci o femeie și un bărbat în defensivă și ofensivă, delaolaltă amîndouă".

Prezență obsedantă, luna îi „dirijează" pe cei doi spre un *dincolo*, un spațiu diferit de cel al jocului erotic de pînă acum, cu alte legi de organizare și, implicit, cu un alt statut al manifestării femeii și bărbatului ; „excepția" celor două luni de la Bălțătești redevine „normă", iar „luna amorului" este resortul care întoarce mecanismul erotic restabilind raporturile „normale" între Adela și Emil Codrescu : Adela „redevine" femeie, iar Emil Codrescu constată nu fără regret tonusul ultimativ al acestui „adio" pe care cei doi și-l iau de la ei „cei de până acum", de la ei „cei de altădată", pentru a reveni la regulile jocului știut în care bărbatul este în „ofensivă", iar femeia, în „defensivă". În fața amenințării lunii și a jocului ei de imagini a cărui țintă este terifianta și provocatoarea clipă a *facerii* („munții, ca niște valuri de fum gros, izvorau parcă atunci din pămînt, dîndu-ne iluzia că asistăm la originea lucrurilor"), Adela se sperie, are nevoie de ocrotirea lui Emil Codrescu, se entuziasmează, își pierde sentimentul realității și al tacticii duelului pe care l-a cîștigat mereu pînă acum : „Uimită la început și entuziasmată mai pe urmă, pierzînd probabil sentimentul realității și deci și al tacticii dictate de duelul dintre pasiunea mea mută și instinctul

ei defensiv, în mijlocul acestei lumi ireale, unde rătăceam ca pe o planetă, Adela (acum stăteam unul lîngă altul pe trunchiul unui copac căzut de pe marginea drumului) îmi luă o mînă între mînile ei, pe care şi le puse pe genunchi. Gestul era anormal, străin raporturilor dintre noi... Dar în mediul acesta din alte lumi, gestul anormal era cel normal".

Jocul lunii care creează această *altă* lume, acest „dincolo", schimbă raporturile dintre cei doi, marcînd momentul finalizării erotice printr-un act simbolic („îmi luă o mînă între mînile ei"), „anormal", dar care oferă integral clipa posesiunii ; după consumarea acesteia, Adela cochetează „altfel", „şovăitor", „supus" : în acel *dincolo* s-a produs finalizarea erotică, *supunerea* Adelei de către Emil Codrescu. Secvenţa finală a fragmentului aşează definitiv raporturile dintre cei doi în limitele „normei" ; dacă anterior Adela era „actantul" şi Emil Codrescu „obiectul" scenelor erotice, acum totul se schimbă : bărbatul acţionează, iar femeia se supune : „Stătea nemişcată, înaltă, ea toată, cu toată prezenţa ei, cu teribila ei prezenţă. Îi simţeam căldura trupului întreg, de la distanţă. I-am luat o mînă, i-am scos mănuşa, dezbumbînd-o inexpert. Aveam sentimentul că o dezbrac puţin. I-am sărutat mîna multă vreme, cînd pe o parte, cînd pe alta, apoi, cu o senzaţie şi mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor şi, dîndu-i în sus mîneca îngustă a pardesiului, i-am sărutat braţul de la încheietura mînii pînă la stofa răsfrîntă. Braţul avea miros de ambră. Ea tăcea, cu faţa întoarsă acum. O rugam să meargă în casă, să nu răcească, dar îi ţineam mereu mîna, în care nu simţeam nici o intenţie de împotrivire sau de impacienţă şi pe care o sărutam mereu, în toate felurile" ; din cele şaisprezece forme verbale predicative, doar două („stătea" şi „tăcea") au ca subiect personajul feminin, în timp ce toate celelalte aparţin lui Emil Codrescu, „subiectul" care îşi uită „feminitatea" pentru a reveni la „masculinitatea" conferită iniţial de „diformismul gramatical" şi „sexual" ; Adela „stă" şi „tace", iar Emil Codrescu „simte" şi „face" : Adela este „tulburată, încurcată, alarmată, moleşită, fără voinţă" — „feminină", în timp ce Emil Codrescu se desparte de „mica pradă" cu un „sentiment de fericire, de durere, de ruşine, de triumf, de spaimă" şi „cu o revărsare de tinereţă în piept". Organizarea sintactică a textului acestei scene devine cu atît mai revelatoare dacă se raportează la o

scenă anterioară, tot o „despărțire“, abordată mai sus, în capitolul „*Duelul*“ ; acolo „predicatul“ era Adela, iar „complementul“, Emil Codrescu, în timp ce aici totul este exact invers ; personajul-obiect devine personaj-subiect, această modificare marcînd clipa unică în care spațiul iubirii se transformă într-un spațiu al amorului.

Iar această „clipă unică“ este răgazul de a trăi pe care, generos, autorul îl oferă îndrăgostitului Emil Codrescu ; pentru un moment doar, în durata și spațiul irealității lui „dincolo“, amorul a tranșat disputa cu iubirea, cele două repere ale erosului marcînd însăși calitatea condiției umane : amorul este clipa, iar iubirea — viața. Cel care a trăit momentul amorului trebuie să trăiască pînă la capăt și efectele sale ; tot ceea ce urmează acestei ultime scene „în doi“, se petrece în și cu „unul“, Emil Codrescu, îndrăgostitul „orbit“ de prezența Adelei trebuind să suporte și absența acesteia : omul nu se poate însoți decît cu ceea ce este omenesc, iar manifestarea omenescului nu se poate realiza decît în prezența suportului său „material“. Emil Codrescu *rătăcește* acum în spațiul iubirii căutînd realitatea dispărută a amorului, iar punctul de plecare al traiectului său se află în propoziția cu care începe secvența de închidere a romanului : „*În acest moment începu trecutul*“.

Formula delimitează cu exactitate un spațiu romanesc și unul al trăirii ; cartea se deschidea cu o exclamație („Băltătești !...“) care numea locul de desfășurare al intrigii și anticipa prin punctele de suspensie „istoria“ ce se va scrie aici, trăirea personajului în spațiul iubirii începea tot cu o exclamație („Azi-dimineață am întîlnit pe Adela !“), marcînd „întîmplarea“ de la Băltătești, numind celălalt personaj al textului și configurînd calitatea prezenței sale în intriga narativă, pentru ca această propoziție cu care începe sfîrșitul romanului („În acest moment începu trecutul“) să închidă timpul trăirii personajului și să ofere, în același timp, maxima deschidere a timpului creației ; acolo unde sfîrșește prezentul amorului, începe trecutul iubirii, acolo unde se încheie „clipa“ celor două luni de vacanță, încep „clipele“ vieții : acesta este punctul în care personajul redevine autorul Emil Codrescu. Existența primului este făcută doar din „scene evenimențiale“, dintr-o înlănțuire de segmente ale unui prezent continuu —



timpul manifestării omenescului —, în timp ce viața autorului se desfășoară la timpul trecut — *timpul creației* ; relația care se stabilește între cele două repere ale duratei, cu calitățile lor atît de diferite, creează, în fapt, raporturile dintre cei doi „actanți“ ai textului : în prezentul continuu al manifestării omenescului personajul *trăiește* și autorul *„învață“*, pentru ca în limitele timpului trecut personajul *să rătăcească*, iar autorul *să creeze*. Secvența de închidere a romanului regăsește, prin acești termeni ai unor raporturi tensionate, corelația inițială dintre imaginea ideală și aceea materială, tulburată de întîlnirea „întîmplătoare“ de la Bălțătești ; spațiul amorului, organizat în jurul prezenței imaginii materiale a „icoanei“ (Adela este o „fată frumoasă“), redevine un spațiu al iubirii al cărui nucleu de structurare este imaginea ideală : Adela *trebuia* „să moară“ pentru ca Emil Codrescu să-și regăsească condiția originară, pentru ca personajul să-și redescopere statutul de autor.

Aparent, Emil Codrescu parcurge ultima filă a romanului său însoțit de știuta tensiune a opoziției dintre vîrsta de aur a trecutului (amorului) și clipa derizorie a prezentului (iubirii) : „Am impresia că a murit. Casa ei a stat toată ziua cu ferestrele deschise și cu lucrurile întinse la soare în cerdac, pe frînghii. Iar acum noaptea, acolo unde altădată era lumină și viață, e tăcere și nemișcare. În odaia unde rîdea și cînta Adela, acum e întunecime și dezolare, și geamul ei, care strălucea în noapte, acum e o lespede de marmură neagră“. Numai că personajul-autor „rătăcește“ în căutarea unei imagini pe care *prezentul trecut* al trăirii trebuie să o ofere *trecutului prezent* al creației : „După-amiază am rătăcit pe șosea, afară din sat. Acolo unde erau munții, nu mai era nimic. Neguri grele, mortuare acopereau singurătățile. Pe drumul plin de apă, țărani cu cojoace și căciuli, femei cu saci în cap ieșeau din ceață și intrau în ceață. Am apucat drumul muntelui, pe unde fusesem de atîtea ori cu ea ! Trunchiul răsturnat, pe care am stat în noaptea aceea de altădată cu mîna în mînile ei, acum era ud, trist, părăsit... I-am chemat imaginea, dar imaginea n-a venit. Aveam în ochi, și din ochi proiectată în suflet, expresia figurii ei, dar imaginea era rebelă. Impresiile, senzațiile, dorințele provocate de ea în totul și de fiecare farmec al ei în parte îi întunecau claritatea imaginii“. Emil Codrescu caută o *imagine* „rebelă“ pe care i-o

ascund impresiile, senzațiile, dorințele provocate de chipul „material" al imaginii, recent dispărut; dorind o *imagine*, el găsește o *expresie*; imaginea „vizuală" a „murit" lăsînd în urmă o „fotografie rea și ștearsă" din care nu se poate desprinde conturul material al chipului; autorul Emil Codrescu are însă totul — „expresia" — pentru a reîncepe acel traiect al creației care pleacă de la „fotografia rea și ștearsă" pentru a ajunge la strălucitoarea imagine ideală a „fetei frumoase".

Din această perspectivă, romanul *Adela* poate fi interpretat ca o „narativizare" a unui proces de creație pe care autorul l-a schițat în amintitul fragment „al mamei" din secvența de deschidere a textului; toate datele expuse acolo pe scurt se regăsesc detaliate în narațiune: Adela este mai întîi „fiică" (la Vorniceni), „soră" (la Bălțătești) și „fată frumoasă" (în trecutul care a început după ultima fluturare a voalului roz al femeii). Personajul-autor „rătăcește" în căutarea unor ultime *realități* pe care prezentul trecut le-a păstrat încă pentru trecutul prezent; Emil Codrescu revine în casa părăsită de Adela, pășește în spațiul intimității feminine al acesteia pentru a descoperi aceste ultime realități atît de necesare creatorului: atinge ceea ce „a atins ea", stă „pe unde obișnuia să stea ea", în „camera ei de culcare" simte „în inimă" parfumul ei „amestecat cu viața ei", în „vibrațiile de aer și de eter" stăruie încă „ecoul glasului ei și imaginea figurii ei rîzătoare", într-un sertar găsește „un degetar stricat și o bucățică de dantelă albă" care se alătură celorlalte „obiecte scumpe" (mănușa, biletele, pana pitpalacului, un ac de siguranță și florile presate), se emoționează în fața patului „pe care dormise", a scrinului „unde-și ținuse pînzele subțiri" și a oglinzii „care-i reflectase capul, și pieptul, și brațele, și zîmbetul din dimineața de altădată". Fetișizarea acționează încă, la fel de devastator, și în *absența* obiectului pasiunii; dar dacă fetișizarea a fost, în prezența Adelei, forma de manifestare a *creativității* personajului, acum, în absența femeii, fetișizarea înseamnă, de fapt, *recreare* și ea aparține autorului; din aceste ultime „obiecte scumpe", provenind din spațiul intimității Adelei (zonă accesibilă autorului și, altădată, „tabu" pentru personaj), se va constitui imaginea ideală întrucît cealaltă imagine, materială, a dispărut definitiv luînd cu

sine întreg spațiul amorului creat de personajul Emil Codrescu : eroul creează în prezent și numai pentru prezent, în timp ce autorul creează în trecut și numai pentru viitor : Adela dispare pentru a deveni „fata frumoasă", „copia" moare pentru a se naște „icoana", personajul își topește micul segment de prezent în aliajul prețios al trecutului, timpul trăirii se sfîrșește acolo unde începe timpul creației.

III. ADDENDA

C-da 5552 coala 20

Iată textele celor patru proze publicate în revista *Însemnări literare* (nr. 3, 1919, p. 6—7), sub titlul general *Umbre*, semnate de G. Ibrăileanu cu pseudonimul Teodor D. Petrescu :

UN CÎNTEC

Un cîntec ! Îmi vine în minte un cîntec de altădată... Te cunosc, te recunosc, cîntec iubit !

E mult de-atunci, din dimineața vieții — acuma cînd se face sară.

E mult de-atunci...

Era o noapte de vară, o noapte înaltă, fără margini. Un oraș de provincie... O grădină publică... O orchestră... Atunci am văzut-o întăia oară, în noaptea de vară din tinerețа îndepărtată.

Și cîntecul se înălța spre stelele eterne și tăcute. Un cîntec umil, un cîntec trecător.

Azi nimene nu mai cîntă cîntecul de altădată, azi nimene nu-și mai aduce aminte de cîntecul de altădată.

Ești mort, ești mort, cîntec banal, cîntec iubit, scos o clipă din noaptea neființei tale de sufletu-mi întîrziat.

Erai tînăr şi tu, cîntec defunct, în noaptea aceea din anii tinereţii noastre, cînd am văzut-o întăia oară, muşcînd nervos petalele rozei înflăcărate.

ORIONUL

În tăcerea adîncă a nopţii înaintate a apărut Orionul grandios şi eroic, întăia oară în toamna aceasta.

Cele trei diamante arzătoare de la cingătoare îi străluceau sinistru în fundul universului. După ce a stat o clipă în picioare pe coama dealului, privind cuprinsul nemărginit al nopţii, s-a ridicat încet şi trufaş cu eternul lui cortegiu de stele.

Aşa l-am văzut şi în noaptea aceea unică de acum treizeci de ani, iubita mea de mult pierdută !

FEMEIA

Iar mai tîrziu, înspre amiaza vieţii, am întîlnit Femeia. Un car de suflet într-o mînă de ţărînă. Era toată suflet. Întreaga ei fiinţă nu era decît forma sensibilă a sufletului ei.

Un păr cu luciri de foc, parcă reflexe ale temperamentului ei arzător. Ochii cenuşii, luminoşi, rîzători, în care vorbea interesul pentru tot şi pentru toate şi în care se aprindea necontenit sufletul ei neliniştit sau, uneori, ficşi, reci, privind în gol, cînd gîndul era concentrat ori patima adîncă. O gură puternică şi roşie, care anunţa bunătatea şi sinceritatea, care făgăduia pasiunea şi voluptatea.

Cînd era excitată de o idee, de un sentiment, de o glumă, faţa ei, păstrînd complexiunea vîrstei de treizeci de ani, căpăta totuşi candoarea şi tinereţa expresiei unei fete de optsprezece ani. Atunci o fată de optsprezece ani făgăduia nebuniile complicate ale femeii de treizeci.

Vasul în care ardea mireasma sufletului ei era admirabil ca proporţie şi ca fineţă. Braţele albe, rotunde, leneşe, subţiri la încheietura mînii şi progresînd în amploare spre cot. Piciorul, ca o mînuţă de mic. Mîna nervoasă şi amicală. Mersul drept, insistent, poruncitor ca şi întreaga ei fiinţă.

Avea ceva din friguroasa şi cocheta alintare a pisicii. Îi plăcea să se învelească în şaluri, ca să-şi păstreze şi să-şi simtă căldura. Îi plăceau stofele frumoase, agreabile ochiului şi pipăitului şi care se lipesc dezmerdător de corp.

Această femeie ştia să iubească. Cu instinctele puternice şi sănătoase, cu apetiturile intacte şi robuste, cu inteligenţa ei lucidă, ea iubea fără lună, fără literatură, fără milă pentru nimic şi pentru nimene. Se arunca în vîltoare cu entuziasm, cu frenezie, cu dorinţa neînfrînată de a se da toată, cu toate gîndurile ei, cu toată simţirea ei, cu toate ceasurile ei, dureros, jertfelnic, învăluitor, cu căldura ei exasperată, cu tot rîsul ei, cu tot plînsul ei...

Pe Femeie, am zărit-o numai, la o răspîntie a vieţii, dar ea a apucat în altă parte.

APARIŢIE

Am văzut-o 'ntr-o sară.

Stăteam pe balconul dinspre parc. Lumina de vis a lunei pline cădea pe arbori, pe flori, pe cărări. Suspine de vînt treceau din cînd în cînd, înfiorînd frunzişul. În fundul aleei de brazi, care se înşirau ca nişte lumînări uriaşe cu flăcările negre, apăru deodată venind din infinit, o femeie subţire şi înaltă. Venea uşor şi graţioas, şi paşii ei erau fără zgomot. Cînd se apropiă, o văzui bine. Avea părul bălai şi ochii albaştri. Purta o haină lungă, tăiată dintr-o bucată de cer, şi pe cap un văl ţesut din raze de lună.

Trecu, fără să spuie un cuvînt, fără să facă un gest, cu acelaşi mers ireal şi divin. Apoi îşi întoarse capul ei dulce şi, cu glas de muzică, Moartea îmi spuse : „La revedere" !

RÉSUMÉ

L'étude sur *La prose des critiques* essaye d'aborder sur le plan de la psychanalyse l'oeuvre littéraire d'Eugen Lovinescu et de Garabet Ibrăileanu, deux des critiques et des théoriciens les plus importants de la littérature roumaine moderne. La démarche de l'auteur vise à découvrir la contribution réelle que la prose de Lovinescu et celle d'Ibrăileanu ont pu représenter dans l'évolution du roman roumain et, en même temps, à proposer un modèle possible de structuration du discours narratif spécifique des critiques littéraires. Sans qu'elle se détache du contexte général de l'évolution du genre épique, la prose des critiques possède certains caractères spécifiques que le présent volume essaye de mettre en lumière.

La première séquence du premier chapitre de l'ouvrage, intitulée *Scylla*, se propose de définir le modèle épique formulé par Lovinescu dans ses textes; le système critique de celui-ci se constitue, dans son esprit et dans sa lettre, comme un espace de confrontation entre l'„objectivité" du commentateur de littérature et la „subjectivité" du créateur (romancier et dramaturge): son oeuvre critique est le *reflet littéraire* d'une conscience qui se laisse cerner dans les limites d'un „tempérament élégiaque, contemplatif, essentiellement moldave" et qui s'exprime par une *formule poétique* dont la texture respecte en premier lieu les „lois" du discours littéraire. L'activité du prosateur Lovinescu est le résultat de ce que l'on pourrait nommer le *complexe littéraire* du critique; aussi paradoxal qu'il puisse paraître, le volume de la production épique de Lovinescu peut se mesurer avec celui de son oeuvre critique: trois volumes de nouvelles — *Nouvelles, Scénettes et fantaisies, Le lys* —, douze romans — *L'aile de la mort, La comédie de*

l'amour, Lulù, La vie double, Mite, Bălăuca, Bizu, Les cheveux en quatre, Diana, Mili, Accord final, Mălurenii — et cinq volumes du domaine des Mémoires — *Pages de guerre, Mémoires, I (1900—1916), Mémoires, II (1916—1930), Mémoires, III (Portraits et scènes de la vie littéraire), Eaux-fortes (Mémoires, IV)* — enfin un volume de journalisme à tendance marquée vers l'épique : *La balance du temps.* Cette production épique considérable est organisée autour d'un modèle unique que la démarche critique de *Scylla* identifie à la formule de la psychanalyse de Sigmund Freud. Du reste, Lovinescu lui-même se réfère maintes fois aux principes de la psychanalyse freudienne que, dès cette époque, dès les premières années de la diffusion des méthodes psychanalytiques en Europe, il prouve avoir connus en détail. Pour commencer, Lovinescu trouve dans l'idée de la sublimation, du transport des valeurs de l'ordre réel dans l'ordre idéal, la motivation suprême du geste créateur : „L'art est la réalisation dans la fiction de forces spirituelles qui ne peuvent se réaliser dans les actes ; pour employer la terminologie de Freud, il est une sublimation ou un transfert de valeurs de l'ordre réel dans l'ordre idéal ; une énergie qui, ne pouvant se consumer à l'extérieur par une décharge matérielle, se refoule, c'est-à-dire se retient, passe dans l'inconscient, où — bien entendu chez les esprits doués d'aptitudes artistiques — elle se sublime, subissant une véritable mutation, et se libère sous forme de littérature, de peinture, de musique. Le principe de libération de Goethe n'est, au fond, lui non plus, qu'une préfiguration schématique de la sublimation freudienne en tant qu'origine ou l'une des origines de l'art". Ce texte est révélateur quant à la conception du critique et du théoricien, mais aussi quant à celle du prosateur Lovinescu ; il s'applique à la personnalité de celui-ci (car comment interpréter la prose, le „discours artistique", sinon comme une libération des forces spirituelles, nourries de la sève de cette „robuste imagination", mais censurées par le discours „scientifique" du critique ?), de même qu'à la psychologie de ses personnages de romans, sur lesquels il projette sa propre imagination intérieure. D'abord, *une angoisse intime et subconsciente* est l'élément commun de tous les personnages de Lovinescu, depuis Andrei Lerian de *L'aile de la mort* (un roman qui se déroule dans le milieu parisien) jusqu'à Bizu du cycle narratif homonyme : l'inhibition devant l'action, l'idée de persécution et l'obsession mènent la psychologie du personnage vers la zone obscure de cette „angoisse", selon un trajet naturel dans la constitution du modèle romanesque.

Cependant, plus encore que la théorie de la sublimation et du sentiment de la peur inconsciente, le prosateur Lovinescu aura recours

à l'idée du *refoulement érotique*, puisée à l'école de la psychanalyse freudienne. Le refoulement érotique est le ressort intime de la psychologie du poète Eminescu, devenu personnage de roman dans *Mite* et *Bălăuca*: „Cet homme est né un géant, mais incomplet; intemporel, sans prise sur la réalité, sur l'actualité, avec un déséquilibre entre la matière et l'esprit, indifférent et absent, abstrait, rongé par des passions substantielles, oscillant entre les extrêmes; sous le rapport érotique (question importante non seulement en tant que détail biographique, mais aussi comme l'une des principales clefs de son oeuvre), d'une sexualité inquiète, caractéristique, visiblement inhibée, sujette à un refoulement freudien (souligné depuis longtemps par le Dr Vlad, malheureusement avec une maladresse brutale), qui l'a poussé vers une sentimentalité excessive et préjudiciable à l'homme, le tout doublé d'une grande force poétique, qui l'a écarté d'une vie sexuelle normale et l'a jeté dans la frénésie continue d'un amour agité pour l'amour en soi, non ancré dans une passion satisfaite, car même sa liaison avec Veronica a été essentiellement du domaine de l'exaltation sentimentale". Au-delà de la rèférence directe au héros de *Mite* et de *Bălăuca*, le prosateur décrit ici, par la *voix qualifiée* du critique, tout le „programme" de son personnage robot; les rapports érotiques sont les „principales clefs" des romans de Lovinescu, de la psychologie de leurs personnages: Leon et Igea d'*Un amour florentin* (nouvelle de début dont l'action se déroule à Florence), Mab, Lulù, Rosina, Strahl, Diana, Silvia, Mili et Bizu du cycle *Bizu*; Mite, Veronica et Eminescu du *Roman d'Eminescu*; Mimi Găzdaru, Sidonia et Sergiu Mălureanu de *Mălurenii* — tous peuvent être reconnus dans ce portrait robot: „sexualité inquiète", „inhibition évidente", „sentimentalité excessive", „amour agité pour l'amour en soi", „exaltation sentimentale" — autant d'éléments qui convergent vers la sphère du refoulement freudien.

La formation intérieure du personnage lovinescien respecte presque entièrement le modèle de Freud. Sans adopter les variantes de la „topique" de celui-ci, le prosateur roumain fructifie l'idée d'une *évolution régressive* des impulsions, qui s'exprime par des contraintes et des refoulements, et d'une *évolution ascendante*, qui s'achève dans la sublimation, de même que les „forces pulsionnelles" freudiennes (Eros et Thanatos) se retrouvent dans la psychologie de tous ses personnages de romans. Mieux encore, le conflit entre les „représentations refoulées" et les „normes refoulantes" — encore un trait typique de la prose lovinescienne — est perceptible, sous une autre forme et dans une autre optique, dans le rapport créé entre les *forces révolutionnaires* et celles *réactionnaires* par l'*Histoire de la civilisation roumaine moderne*, l'oeuvre

maîtresse de ce théoricien de la culture que fut Lovinescu. Même les „typologies cliniques" de Freud peuvent être décelées partiellement dans la prose de Lovinescu. Ces „correspondances" ne doivent pas être considérées comme une tentative d'„acclimatation" de la théorie psychanalytique de Freud, mais comme une découverte des possibilités „artistiques" offertes par celle-ci. Lovinescu y trouvait un terrain fertile pour la prose roumaine, alors à la recherche d'une voie vers *„l'être intérieur"* de l'homme, qui jusque là, dans la littérature des premières décennies du XX-e siècle, avait été presque exclusivement *„l'être social"*. En se retournant vers l'homme en soi, vers sa psychologie et sa sensibilité, la prose de Lovinescu annonçait celle d'Hortensia Papadat-Bengescu, de Liviu Rebreanu, de Camil Petrescu ou d'Anton Holban; les romans de Lovinescu s'intègrent à la tendance d'„urbanisation" de la prose roumaine de l'entre-deux-guerres, conformément aux expériences similaires d'autres littératures du temps.

Respectant ces lignes du modèle épique telles que les a tracées Lovinescu lui-même, notre démarche analytique dans *Charybde* et *Le pont* se propose de découvrir l'originalité et la modernité de la prose lovinescienne par l'intermédiaire d'une voie d'analyse psychanalytique, mais non sans faire appel aussi, plus d'une fois, aux suggestions offertes par l'analyse structurale et la critique thématique. Par exemple, l'analyse se porte sur la distribution fonctionnelle de l'espace dans le roman *L'aile de la mort*, avec ses deux fonctions pivot: *refléter* le moi du personnage et *mettre en relief* ses états intérieurs; le découpage du texte vise en premier lieu ces deux fonctions pivot, mais aussi les hypostases spéciales propres au roman lovinescien: l'espace extérieur est le terme de référence du personnage et, en même temps, une échelle pour le lecteur et un „agresseur" du héros. Etablissant ce cadre pour le déroulement de l'„intrigue", l'analyse respecte la ligne tracée par le modèle psychanalytique, où la lecture des rêves des personnages et leur refoulement érotique jouent le rôle principal. De même, dans l'interprétation du roman *Lulù*, l'accent porte sur l'analyse des différentes hypostases du *discours*; les fonctions de l'espace extérieur dans le roman précédent sont assumées ici par le *mot*, qui est à la fois cadre, point de départ et commentateur des événements. L'examen critique de la prose lovinescienne réussit à individualiser le modèle narratif original par lequel Lovinescu prend part substantiellement à la constitution de ce qu'il a nommé lui-même la „prose épique urbaine". L'analyse des romans de Lovinescu poursuit un double but: d'une part, mettre en lumière ce modèle épique en faisant appel à la méthodologie moderne d'étude de la littérature; d'autre part, tenter de récupérer la prose lovinescienne pour

l'histoire du roman roumain, qui se trouvait, à l'époque de l'activité de Lovinescu, en plein effort d'adaptation aux expériences narratives des autres littératures européennes.

L'analyse de la prose d'Ibrăileanu, critique marquant, contemporain de Lovinescu, a pour prémisse l'idée que le roman *Adela*, ainsi que les nouvelles du même auteur, essayent d' „étudier", selon une modalité épique originale, l'essence d'une „révolution des moeurs" accomplie au début du siècle, quand la sensibilité romantique, avec ses normes morales propres, commence à devenir „désuète" et sera supplantée par la sensibilité moderne, promotrice d'autres normes qui pour les hommes du siècle dernier ne représentaient que des „exceptions". En fait, l'objet principal d'étude du critique Ibrăileanu est la dynamique des *relations érotiques*, qu'il a abordées sous des angles différents : de sociologue, de psychologue, de moraliste et, enfin, de romancier.

Le premier chapitre de l'étude sur la prose d'Ibrăileanu, intitulé *A un mariage, chez un ami*, poursuit le même objectif que le *Scylla* de Lovinescu : individualiser le modèle épique du roman *Adela* dans l'oeuvre du critique. Ainsi, la structuration du roman passe à travers le filtre du psychologue, lequel peut être étudié par l'intermédiaire des *lectures* d'Ibrăileanu. Or, parmi les auteurs lus et appréciés par celui-ci, on trouve des noms appartenant à différentes tendances de la psychologie du temps, depuis le Dr Ball, auteur de *La folie érotique*, jusqu'à Spencer, avec son *Education intellectual, moral and physical* et ses *Principles of Psychology*, et à Krafft Ebing, avec sa *Psihopatia sexualis*, de Charcot à William James, avec ses *Principles of Psychology*. Ces deux derniers noms surtout doivent être retenus en rapport avec la *formation psychologique* d'Ibrăileanu. Le premier est cité dans le texte même du roman *Adela* : Charcot est, pour le héros du roman, Emil Codrescu, „notre maître à tous". Le second, William James, este „l'un de mes principaux maîtres", ainsi que le déclare Ibrăileanu lui-même dans l'étude qu'il a consacrée aux *Ecrivains roumains et étrangers*, l'un des ouvrages fondamentaux du critique ; celui-ci reconnaît qu'il a parfait ses connaissances sur la vie par la lecture du *Traité de psychologie* de James : „Un homme cultivé qui ne l'aurait pas lue (l'oeuvre de James — n.n.) doit être considéré comme ayant une lacune dans ses connaissances sur la *vie*". L'analyse de la psychologie de William James a inspiré à Ibrăileanu un spectaculaire rapprochement avec un romancier-psychologue : „James et Proust ! Il n'y a rien de forcé dans ce rapprochement. Il est même permis d'affirmer que l'un appelle nécessairement l'autre dans l'esprit de quiconque s'est arrêté plus longuement sur les oeuvres de ces deux

psychologues". L'oeuvre du psychologue peut offrir un matériel *littéraire*, tandis que celle du romancier constitue une véritable monographie de certains chapitres de psychologie : „Si, de toute l'oeuvre de James, l'on extrayait les observations de détail, si vivantes, si fraîches, débordantes de vie et de l'expérience de l'auteur, on réunirait un matériel nouveau proprement littéraire. De même, si l'on extrayait de l'oeuvre de Proust tout ce qui se rapporte à certains états d'âme, on pourrait en faire autant de monographies sur les chapitres respectifs de la psychologie". Il y a deux éléments essentiels, communs aux deux, qu'Ibrăileanu le psychologue retient pour Ibrăileanu le romancier : leur *puissance d'introspection* et leur *manière de concevoir l'esprit humain comme une continuité*, comme „un courant" et, en même temps, comme „quelque chose d'incohérent et de contradictoire". Le prosateur s'approche de ses persosonages du roman *Adela*, de l'autobiographie *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, de ses nouvelles *Madame X*, *Une chanson*, *La femme*, *Orion* et *Apparition* armé de ces deux instruments de travail que le psychologue a mis à sa disposition. Ainsi, le romancier cherche dans la psychologie un *matériel littéraire* „frais", et le psychologue trouve dans la littérature la modalité d'une présentation „artistique" de certains chapitres de psychologie. Le psychologue et le romancier Ibrăileanu essayent de refaire en prose cette „somme" idéale de la psychologie, c'est-à-dire „la totalité des faits spirituels analysés et concrétisés par l'expression", telle qu'elle est suggérée par le rapprochement William James — Marcel Proust. Le roman *Adela*, en particulier, a pour point de départ un *matériel* offert par la psychologie ; mais il est tout aussi juste de considérer qu'il restitue cette *matière* à la psychologie.

Si les lectures du psychologue peuvent expliquer les options du prosateur, les textes du critique préfigurent la substance épique et l' „intrigue" du roman ; dans cette perspective, un article comme celui intitulé *Complètements*, paru dans la revue „Viața Românească" (1925), est particulièrement significatif, par le fait qu'il précise la conception d' Ibrăileanu sur les relations érotiques à une certaine époque, dont fait justement partie celle où se déroule l'action d' *Adela* : „A chaque époque, il existe aussi une certaine façon d'aimer et de priser la femme. Les modes mêmes, quoique inventées par les grandes maisons de Paris et par les cocottes de Nice, étalent dans toutes les rues la conception de l'amour masculin à une certaine époque, car les maisons de mode et les cocottes ne sont que des seismographes qui enregistrent la manière de sentir des hommes. Comparez la robe qui recouvrait tout, mystérieusement, d'autrefois et la robe d'aujourd'hui, qui découvre le corps autant que possible, supprimant dans les limites permises le mystère.

La mode d'autrefois pouvait aider la femme à inspirer un amour poétique; la mode actuelle, sommaire et réaliste, peut l'aider à stimuler les sens; avec la mode d'aujourd'hui, l'amour ne peut plus être cet état d'âme complexe, où l'instinct demeure inconscient. C'est l'homme d'aujourd'hui, lucide et réaliste, qui l'exige. Certes, la femme a changé aussi, de sorte que si elle s'accorde à l'homme, ce n'est pas une question de simple conformation, mais aussi de coïncidences. La demoiselle de l'époque romantique, autant celle des faubourgs que celle des beaux quartiers, appréciait le jeune homme timide, respectueux, poétique. Celle d'aujourd'hui, m'a-t-on assuré, l'aime bien fait, entreprenant et expéditif. Ce dernier trait est une influence du milieu et de la sélection — sélection qui caractérise elle aussi une époque".

Dans une analyse des deux modes — celle *d'aujourd'hui* et celle *d'autrefois* — Ibrăileanu projette deux types différents de sensibilité: à celle d'autrefois correspond l'amour poétique, l'*eros romantique*; à celle d'aujourd'hui, l'instinct, l'*eros réaliste*. Sur le trajet compris entre ces deux types de sensibilité se dessine la „révolution des moeurs" qui représente en premier lieu une conception nouvelle des rapports érotiques. La prose d'Ibrăileanu, tout comme celle de Lovinescu d'ailleurs, exprime dans une structure unitaire ce que, dans notre analyse, nous avons nommé *l'eros romantique intoxiqué de romantisme*. Partant de ces prémisses, l'analyse du roman *Adela*, dans le chapitre du présent ouvrage intitulé *L'examen sentimental*, cherche à déterminer, au moyen des instruments de l'analyse structurale, de la psychanalyse et de la critique thématique, comment le modèle épique tracé plus haut est mis en valeur dans la substance artistique par l'auteur. Le découpage du texte est fait, cette fois-ci, suivant trois grands segments, qui offrent une ample image de l'originalité du roman: la séquence initiale définit les fonctions d'anticipation du fil narratif et, en même temps, sa faculté de *refléter l'essence psychologique* du personnage; le coeur du roman est analysé à travers les rapports entre les deux héros; enfin, la séquence finale réalise la structure concentrique de la narration. Parmi les éléments de construction du roman, mentionnons ici, comme particulièrement révélateur de la perspective originale de la narration, ce que notre analyse appelle l'*espace-femme*, dont la fonction est de représenter sur un plan symbolique les rapports érotiques entre les personnages; la réalisation, dans le discours narratif, de cette hypostase de l'espace extérieur est offerte par la signification particulière de la *montagne* en tant qu'expression de la féminité. A noter que la perspective épique de ce symbole comporte des similitudes, des interférences avec la vision plastique d'Aristide Maillol, qui dans sa sculpture intitulée *La montagne*

(1937) projette un faisceau de significations qui, au-delà des limites du temps, de l'espace et du domaine artistique, rejoignent la conception „statuaire" de l'héroïne du roman d' Ibrăileanu ; autant chez Maillol que chez celui-ci, la poésie de la montagne constitue en fait une poésie de la féminité.

Par la méthode unitaire qu'il emploie pour aborder l'oeuvre romanesque d' Ibrăileanu et celle de Lovinescu, le volume *La prose des critiques* fournit des contributions de réel intérêt en ce qui concerne l'espace du roman ; au-delà de la tentative d'offrir une interprétation nouvelle à la prose littéraire des deux grands critiques roumains, le présent ouvrage propose des manières d'aborder le texte narratif qui sont valables pour le domaine plus large de la méthodologie moderne d'analyse de la prose.

Traduction du résumé :
R. CREȚEANU

CUPRINS

Argument 5

I. PROZA LUI E. LOVINESCU

SCYLLA 9

CHARYBDA 42

PUNTEA 148

II. PROZA LUI G. IBRĂILEANU

„LA NUNTĂ, LA UN AMIC" 179

EXAMENUL SENTIMENTAL . . . 236

III. *ADDENDA* 305

Résumé 310

Lector Z. ORNEA
Tehnoredactor ION GHICA

Bun de tipar 03.05.83
Coli ed. 18,70 coli tipar 20



Tiparul executat sub comanda nr. 5552
la Întreprinderea poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Republica Socialistă România

În seria „Universitas" au apărut :

Ioana Em. Petrescu	– Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică.
Alexandru Tudorică	– Mihail Dragomirescu
Elisabeta Munteanu	– Motive mitice în dramaturgia românească.
Cezar Tabarcea	– Poetica proverbului.
Constantin Cubleșan	– Opera lui Delavrancea.
Silvia Urdea	– Anton Holban.

Urmează să apară :

Adrian Fochi	– Coordonatele nord-carpatice ale baladei populare românești.
Dumitru Micu	– Modernismul liricii românești.
Alexandra Indrieș	– Alternative bacoviene.
Dan Oprescu	– Etic-estetic în gîndirea românească.
Emilia Parpală	– Poetica lui Arghezi.
Grigore Țugui	– Ion Heliade-Rădulescu.

Lei 16